كتاب الهلال

ثنائية الحياة والكتابة

خيري منصور

كتاب الهلال

سلسلة شهرية تصدر عن مؤسسة دار الهلال



الأصدار الأول يونيو ١٩٥١

الإدارة

القاهرة ـ ١٦ شارع محمد عزالعرب بك (المبتديان سابقا) ت: ٣٦٢٥٤٥٠ (٧ خطوط) ـ المكاتبات: ص. ب: ٦١ العتبة ـ القاهرة ـ الرقم البريدى ١١٥١١ ـ تلغرافيا: المصور ـ القاهرة ج. م. ع.

تلكس:

Telex 92703 hilal u n

فاكس:

FAX: 3625469

العدد ٦٦٥ - مايو (آيار) ٢٠٠٦ م

ربيع الآخر ١٤٢٧ هـ - بؤونة ١٧٢٢ ق

ثمن النسخة

سوريا ١٢٥ ليرة - لبنان ٥٠٠٠ ليرة - الأردن ٢٠٠٠ فلس - الكويت ١,٢٥٠ فلسا - السعودية ١٢ ريالا - البحرين ١.٢ دينار - قطر ١٢ ريالا - الإمارات ١٢ درهما - سلطنة عمان ١.٢ ريال - اليمن ٤٠٠ ريال - المغرب ٤٠ درهما - فلسطين ٢.٥ دولار - سويسرا ٤ فرنكات.

البريد الإلكترونى:

ثنائية الحياة والكتابة

خيرى منصور

دار الهلال

الغلاف للفنان:
محمد أبوطالب

مقدمة

قبل عدة أعوام استوقفتني عبارة من مقال لـ «جورج ستينر» ، لم تكن المقالة دليلاً لفن القراءة ، ولا أذكر أنها تحمل عنوانا به جاذبية للقراء الباحثين عن التسلية، كانت تلك العبارة عن استجابة القارئ الحقيقي لأعمال يحترمها، يقول ستينر : في القراءة الجيدة مخاطر عظيمة ، فهي تضعف من شخصيتنا . ومن إحساسنا الخاص بأنفسنا ، ويتساءل : هل يمكن أن يقرأ المرء (أنّا كارنينا) لتولستوى أو (البحث عن الزمن الضائع) لبروست دون أن يدرك ضعفا جديداً أو انبعاثا جديداً في لب مشاعره الجنسية مثلا ؟.

وهل يمكن لأحدنا أن يقرأ (المسخ) لكافكا ثم يستطيع النظر فى المرآة دون إجفال ؟ يومئذ جلست أفكر بالذى ألحقته بى الكتب، من روايات وأشعار وفلسفات وتواريخ الخ، وبدأت شيئاً فشيئا أعيد اكتشاف ما قاله (ستينر) لكن بطريقة مختلفة، فالقراءة لم تكن بتلك الخطورة التى تضعف إحساسنا الخاص بأنفسنا لولا أن إحساسنا بأنفسنا قبلها أو بدونها كان مشيدا على وهم ، على كومة من الأوراق اليابسة التى تغطى حفرة عميقة .

بطبيعة الحال ستختلف طرقنا فى القراءة ، خصوصا حين نكون كُتَّابا، منا من يبحث عما يسوغه أمام نفسه، ويحيل الكتب إلى مرايا ، ومنا من يبحث عن الإجابات المستحيلة - لكن الممكنة على الدوام - ومنا من يبحث عن أداة يقطع بها الزمن ، ومنا من يبحث عن وقود لآلته الواقفة فى الطريق ... ولا ننسى هنا تلك الشريحة المتعاظمة ممن يبحثون عن مواد خام لتصنيع بضاعتهم وتسويقها فى الصحف والمجلات التى أصبحت فى عصرنا تستعصى على الإحصاء.

لكن الذين يقرأون (المسخ) فيجفلون أمام المرآة... لم يعودوا اليوم بتلك الكثرة ، كما أن هناك من يمرقون كالسهم بين غلافى (زمن) بروست دون أن يحسوا بعجز أو بقوة ، لأنهم محايدون فى كل شئ فى القراءة والعيش والعمل وكل أنشطة الحياة . ونحن نعيش فى زمن يصعب على المرء فيه - حتى إذا رغب - أن يقرأ كتيبا خلال عدة أيام ، لا لضيق الوقت ، بل لضعف فى القدرة على التركيز ، والتركيز فى القراءة كما فى كل شئ آخر يتطلب حاجة إليه أولا، ومن ثم أمانا اجتماعيا ونفسيا يشكو الانسان المعاصر من توافر حدهما الأدنى.

الكتب تمنحنا خبرات صافية ، لم نسهم فى معاناتها

فى الواقع ، وتجعل عيوننا أكثر اتساعا وهى تتشرب عوالم لم يسبق أن عشناها بأنفسنا ، ونحن إذ نتغذى على عصارات الأرواح والحيوات المعيوشة بشجاعة علينا أن نتمهل قليلاً قبل إبداء الأحكام ، وعلينا أن نعرف أية (نفس) تلك التى سيقل إحساسنا بها ؟

الكاتب والقارئ المعاصران لم يعودا يخشيان مرضاً خبيثاً يصيب (الورق) فيحيل الكتب إلى تراب ، هذه الخشية التى أعلنها (دوهايمل) مستغرباً كيف لم يشعر بها هـ. ج. ويلز مثلا ويعالجها فى كتاباته عن المستقبل المتخيل.

والفزع الذى يصوره فيلم (٤٥١) فرنهايت يلبى رغبة دوهايمل ، فهو يصدر عن رؤيا تجعل العالم مقفرا كصحراء من الرماد بدون الكتب ، وذلك بعد أن تحترق كل مكتبات العالم ، فلا يجد المثقفون أمامهم إلا الفرار إلى الغابات ، وقد حفظ كل واحد منهم مضمون كتاب بشكل كامل ، وهناك فى الغابات لا يفعلون شيئاً سوى ترديد ما حفظوا من الكتب لتلقينه لأبنائهم وأحفادهم ..

أيا كان مصير الكتب .. الحرق أم (أرضة) الروح فى زمن الاستهلاك المحض ، وفى مدن تعج بقطع الغيار الآدمية فإن من البشر من أدرك خطورة التركة

فمنحها أيامه .. ومنهم من ركض برزمة منها إلى الموقد لتسخين الماء أو الطبخ .. كما حدث في مكتبة الإسكندرية العملاقة عندما بلغت أرضة الروح عظم الحضارة !.

إن البقرة لا تقرأ ، لابد أن نيتشه كان يعني شيئاً آخر حين قال : القراءة هي فن المضغ الذي لا يجيده إلا البقر . وإذا أضفنا فن (الاجترار) إلى فن المضغ فإن الإنسان يصبح مدعوا للبحث عن احتياطياته من المعرفة والتشبث ببقايا (التركة) حين يحاصره الجوع إليها من كل صوب.

قد توقعنا القراءة المتواصلة في يأس يشبه يأس (دانتوس) نصرخ غاضبين: «سحقاً لمن سبقونا . فقد قالوا أقوالنا كلها».

لكننا سرعان ما نستعيد توازننا. ونقول بهدوء : شكراً لمن سبقونا وأودعوا خلاصات أرواحهم وخبراتهم في الكتب (فجعلوا إقامتنا في هذا الكوكب محتملة .. رغم كل الشرور).

أما أنا ففي الحالتين ، حالة الغضب وحالة التوازن والهدوء .. أشكر من سبقوني وجعلوني أكثر وعياً بوجودي وأعانوني على احتمال الوباء بلقاحات باسلة..

عندما يقتل الروائى أبطاله

فى حوار نشر مؤخراً مع الروائى الكولومبى (ماركيز) أجاب عن سؤال يتعلق بالكولونيل أورنيانو بطل روايته مائة عام من العزلة بقوله : «لم أجرؤ على إماتة الكولونيل ، وكنت أعلم أنه سيموت يوما ما (فى الرواية) ، وحين أنهيت حياته صعدت إلى الطابق العلوى وأنا أرتجف ، وأدركت زوجتى ما حدث من مجرد النظر إلى وجهى وقالت : لقد مات الكولونيل، أما أنا فقد رقدت فى السرير وطفقت أبكى ساعتين».

حين قرأت كلمات ماركيز أحسست برغبة مماثلة فى البكاء، ما أحسست بها عندما كان الكولونيل الهرم يموت روائيا، وخطر لى أن أتساءل من هو الذى بكاه ماركيز ؟ هل هو جده؟ أم تراه ماركيز نفسه وقد حولته الرواية إلى بطل باسم جديد وملامح جديدة لكن بالأشواق ذاتها والذاكرة ذاتها أيضاً .. أية علاقة تلك التى تنمو بين الروائى وأبطاله طوال أعوام هى فترة الكتابة ؟ لابد أنه يطرح حياته الخاصة ويهمل عناوين أصدقائه وذويه ليستعيض عن ذلك كله بعالم جديد ، بمملكة دافئة من صنعه هو تسير وفق هواه.

لا شك فى أن الروائى خلال انهماكه فى الكتابة، يتحدث مع أبطاله وشخوصه أكثر مما يتحدث مع زوجته وأهله

وأطفاله، أنه يوقظهم وينيمهم، يقودهم إلى مأزق ويخلصهم منها ، يجعلهم ينتحرون أو يتخطون الحواجز ويحاورون أقدارهم ، وبكلمة واحدة يسكنهم طوال فترة الكتابة.

والقارئ أيضاً يشارك الروائي حزنه على فراق شخوصه ، بعضهم يتوارى مخلفاً حزنا عميقا في نفس القارئ وبعضهم يثير تعاطفاً وآخرون يثيرون النفور والإدانة .. الخ.

-١-

إن موت كلب سالامانو العجوز فى (الغريب) لكامو يذكر ميرسول بموت أمه .. بل بأن للمرء فى هذا العالم أما واحدة فقط ، لقد كان العجوز يضرب كلبه ، ويحار فى تدبير طعامه ويتذمر منه لكنه كاد يموت حزنا عليه ، حتى الحيوانات (الروائية) حين تموت أو توارى تترك فراغا يبعث أسى عميقا فى بعض الأحيان ؟ والموت قد يأخذ شكلا مليودرامياً ويذكر بالأفلام الرخيصة ، لأنه ببساطة ، لكى يموت المرء لابد أن يكون قد عاش بالفعل ، وبعض أبطال الروايات يجعلوننا نشعر بأنهم أحياء ، حقيقيون مثلنا وقد تجسد بعضهم على وجود مكتنز بالمعنى . لكن بعض أبطال الروايات التى كتبت لمجرد أن مؤلفيها محترفون ، يولدون كالدمى ، تمضى الصفحات والأحداث وهم لا يكبرون، والدمى لا تموت كالناس،

لكنها تلقى مصيرا أسوأ من الموت حين ترمى أجزاؤها المخلعة فى الخرائب وعلى أسطح البيوت وتصبح كالعظام التى يتعثر بها الصغار .

-٢-

فى «وداعا للسلاح» لهمنجواى، تموت كاترين فى المستشفى فى ليلة ماطرة ، كم كانت تخاف المطر لأنها ترى فى المطر نذيرا وكانت تقول ذات ليلة من ليالى الصيف ، أحيانا أرانى ميتة فى ليلة ممطرة.

الحب الذى نشأ بين هنرى وكاترين كان محرماً عليهما ، لأنه حب فى زمن الوباء ، لذلك رغم فرارهما من الثكنات الملطخة بالدم والقيح إلى الأسرة ذات الشراشف النظيفة على الجبل البارد .. لم يستطيعا النجاة من الموت ، كان الزمن كما فى قصيدة (مارفيل) يركض خلفهما كعربات مجنحة ، لكنهما بعكس ما يقوله مارفيل... لم يركضا فى برارى شاسعة من الأبدية . ما من تحليل قرأته أجمل وأعمق من تحليل (كارلوس بيكر) لهذه الرواية ، وتركيزه على المبنى الرمزى للرواية.. فالسهل ليس مجرد سهل وكذلك الجبل والقسيس والطبيب.

وعلى مستوى الرمز أيضاً جعل همنجواى (كاترين) تموت أثناء الولادة، يقتلها جنين هو ثمرة حب عاق لزمان الدمار

والموت، حتى المطر - رمز الخصب - يصبح فى الرواية نذيراً بالشؤم ، تخافه كاترين طوال حياتها .. وتموت أثناء سقوطه على التراب وسطوح الأمكنة.

كانت حاجة هنرى لكاترين لا حدود لها ، لهذا حاول أن يقف ضد موتها- الموت الذى هو كان أحد أسبابه بواسطة الجنين - فى المخاض أصعب ، يشتبك الثلاثة معا ، كاترين وهنرى ومؤلف الرواية .. لكنهم سرعان ما يتكاثفون كحلف مقدس ضد الموت ... أحسست خلال قراءة الصفحات المفعمة بصراع الموت والحياة ... العقم والولادة ... بأن همنجواى يطيل أمد الصراع هذا ، كان يصعب عليه أن يميت (كاترين) وكان يشعر بإشفاق على شفتى الكابتن الوحيد المرتعشة فى غرفة المستشفى ، لكن كان هناك ما هو أقوى من تعاطف المؤلف .. رؤياه كأحد الجرحى الروحيين للحرب .. رؤياه لعالم ينحط أجمل ما فيه بحيث يجعل الإخصاب محرما فى زمان العقم ... لا الطبيب ولا القسيس .. لا الطبيب الملحد ولا القسيس المتدين رجل الله ... ولا الكابتن هنرى ، ولا مؤلف وداعا للسلاح استطاعوا أن ينقذوا بطلة تحيل موتها إلى إدانة ، وتجعل رذاذ المطر الأخير مالحاً على شفتى الحبيب المتوحد الخائب.

(سكوبى) أحد أطراف الشخصيات فى رباعية لورنس (داريل) عن الإسكندرية، إنه أقدم من المأساة وأفتى من الموت اللاتينى، تكوّن فى سفينة نوح من التقاء الدب والنعامة عرضا وتزاوجهما ، إن لغته كما يقول داريل اغتسلت فى خمسة محيطات ، يسير بطيئاً كقديس فى الجليل ...

سكوبى كما يقدمه داريل هو أسطورة المدينة التى لا تكتمل بدونه ، لقد بلغ السبعين ، لكن جسمه احتاج فى تاريخه الطويل إلى اصلاحات كثيرة وقطع غيار ، ففى سنة ١٩٠٠ سقط من أحد الصوارى فانكسر فكه وقبلها بستة أعوام غازل زوجة رجل أخر ففقد إحدى عينيه...

لقد كان سكوبى يخشى الموت إلى حد يثير الضحك ، فهو يهتز كل صباح من الفرح عندما يصحو فيجد نفسه حيا ، ويقول بأنه لا يجرؤ عند الاستيقاظ على فتح عينيه ، لأنه يتوهم بأن أصوات السائقين وضجيجهم عند الفجر هى أصوات الملائكة .. ويتوج سكوبى فرحه الصباحى بكونه حيا بنشيد النصر القصير الذى يحبه ، يأخذ بالإنشاد حتى يتورد لون خديه المتهدلين.

عشق سكوبى لعبة مطاطية على هيئة امرأة ، لاذ بها حين كان يحتضر كان يهذى بها وأوصى أن تدفن معه ...

إن لورنس داريل لم يقتل (كوبى) أطال فى حياته وبدل له

أعضاءه وجعله وليمة دسمة لشيخوخة لا ينقصها شئ.

عندما قرأت الرباعية للمرة الأولى ، ظل سكوبى كواحد من شخصيات عديدة معقدة يثير بى ما أسميته قتل الأبطال فى الرواية ، وداريل طوح بهذا البطل الهزيل الساخر كثيراً في صفحات كتابه ، وحين جاء موعد الموت كان أشبه بحل حقيقي لشيخ بدا ضابطا فى امبراطورية وانتهى زوجاً لدمية من المطاط ...

على العكس تماما كان موت (زوربا) ، إن سقوط جسده على الأرض له جلبة ، شجرة هرمة منخورة من داخلها لكنها مليئة بالأصابع والأظافر البرية ، موت زوربا هو موت الحياة الراعفة ، الوحشية والمفعمة بالعنفوان .

ما الذى أراده كازانتزاكى من قتل زوربا فى آخر الرواية؟ هل هو مسيحيته الكامنة على الدوام والتى جعلته يرسل (باراباسه) ليفتدى المسيح ؟ . إن هذا السؤال يجعلنا ننظر إلى الراوى (قارض الكتب) على أنه المسيح ؟ وهو تجريد المعرفة والتعالى عن الخطيئة ، الخطيئة التى لم يخشها زوربا..

لم يندم زوربا حتى النهاية كان يحتاج – كخالقه – ألف عام ليفعل كل ما يعن له .. ليفعل ما لم تتسع الحياة القصيرة لفعله ، إنه يقول فى لحظاته الأخيرة لمعلم المدرسة : «إذا جاء

الكاهن ليناولني القربان المقدس ويطلب الاعتراف ، فقل له أن يهرب بسرعة وأن يمنحني لعنته» . وكانت آخر كلماته : أمثالي يجب أن يعيشوا ألف عام.

بعد ذلك - كما يصف معلم القرية - اتكأ على وسادته ورمى اللحاف وأراد أن ينهض ، لكن زوجته والمعلم وبعض الجيران الأقوياء ركضوا لإسناده ، فأبعدهم عنه وقفز من السرير وذهب إلى النافذة ، وهناك نظر بعيداً إلى الجبال ، جحظت عيناه وأخذ يضحك ثم يصهل كالجواد ، وهكذا وهو واقف وأظافره مغروزة في النافذة مات !

كنت أثناء قراءة السطور الأخيرة من زوربا أصغي لصراخ أبي الذي اقتحم المكان من قبر بعيد - لعله فارغ الآن- اختلط الاثنان زوربا وأبي في صرخة واحدة ، أخذا يصهلان قرب النافذة ، فيما تحول الأفق إلى حشد من أرامل لهن وجه أمي وصوت (ليوبا).

في أيامه الأخيرة كان والدي - وكنت لم أزل طفلا - يصهل كجواد حين يرى أحدنا يغلق بابا أو نافذة ، كان يقول لا تتعجلوا الظلام ، فغدا سأجد منه الكثير ...

عندما سقط زوربا قرب النافذة ، كان لسقوطه جلبة، تشبه سقوط سنديانة تنقصها (حكمة الذبول) .. أحسسته ينبض بين ذراعي ، وقاومت عملية القتل المحكمة التي دبرها المؤلف ،

وكنت كمن يحمل غابة على كفين صغيرتين.

بعد أعوام .. وعند القراءة الثانية لزوربا ، قرأت على غلاف الرواية تعليقا لمحرر التايم الأدبى ، أفرحنى وارتعشت لدى قراءته .. لأنه جزم بفشل المؤلف ونجاح القارئ .. لقد قال : «خلق كازنتزاكى زوربا لكنه لم يستطع قتله».

– ٤ –

البرازيلى جورجى أمادو نصف المتعلم ونصف الزنجى – إذ لم تعد الزنوجة لونا – تطاول على أستاذية الغرب الاستعمارى بالطريقة الوحيدة التى وجدها (فنه الروائى) ، فحتى الحرب العالمية الأولى ظل الأدب البرازيلى (مستورداً) كما يقول روجيه برستد أحد دارسى آمادو.

كان آمادو كروائى من العالم المسروق قد وجد نفسه – وهو يبحث عن هويته – مسوقا للتضحية بأشياء كثيرة .. ويقول فى مقدمة أحد كتبه :

«أردت أن أعطى وثيقة انطباعية حول وضع البسطاء من الناس فى منطقة استثمار الكاكاو ... مع الحد الأدنى من الأدب» .

إن جملته الأخيرة تثير الإشكالية الأدبية الخالدة ... وهى معادلة المضمون – الشكل .. فهو يعترف بتنازل ما عن المستويات الفنية للتعبير حين يقول مع الحد الأدنى من

الأدب..

هذه مسألة بدأت مع الأدب وستصحبه إلى الأبد ، فالمحرمون ينجذبون عادة نحو الصراخ المباشر ، ولا يجمّلون أو يعتنون بتجميل جراحهم . لقد تذوق هذا البرازيلي مرارة الكاكاو كما تذوق الكوبي مرارة السكر ، وله بعد ذلك أن يختار موقفه النهائي من المسألة .. كتب آمادو أعمالاً كثيرة ، بعضها نال شهرة عالمية واسعة ، وخصوصا في الفترة الممتدة من العشرينات حتى أوائل الستينات ، وهي الفترة التي كان فيها آمادو متبنيا للفكر الماركسي ، وهناك من يرى من النقاد أنه لم يسقط في هوة (التعبير المباشر) والترويج الإعلامي برغم اعترافه هو بأنه بقي في إطار الحد الأدنى من الأدب .

بعد مرحلة الانتماء السياسي أخذ خط آمادو يتغير قليلا دون أن يتخلى عن جوهر القضية ؟ .. ودون أن ينسى مرارة الكاكاو المسروق ، كتب بعد تلك الفترة عدداً من الأعمال، يهمنا أن نتوقف هنا عند (كانكان العوام) كما يترجمها محمد عناني أو كنكاس صرخة الماء كما يترجمها د. شاكر مصطفى في كتابه عن الأدب البرازيلي.

في هذه القضية يقتل المؤلف (كانكان) مرتين ، بعد أن ينظم له حياة مليئة بالتوتر والعزم على تغيير الطريق المرسوم

به بالوراثة ، ويمزج أمـادو فـى هذه القـصـة بين الواقـعى والأسطورى، وإن كـان البـعـد الأسطورى فى هذه القـصـة يبتدعه الواقع وليس العكس .

كـانكان موظف مـحـترم ونموذجى ، فجـأة يهـجر أسـرته ونمط حياته القديم ليأوى إلى القاع الاجتماعى حيث يزدحم هذا القاع بالسكارى والمنبوذين والمشردين ، ومن الطبيعى أن يتـوقع القارئ من عائلة (مـحـترمة) كـعائلة كانكان أن تنكر الابن (العاق) المنسلخ وتنبذه ، لكنها ستفطن إليه بعد موته ، حيث ينتهى خـياره الواعى ولا يبقى منه سـوى الاسم الذى ينتسب بواسطته إلى عائلته المحترمة.

فقد عـزمت العائلة على استعـادته (ميـتا) بعد فشلها فى استـعـادته حيـا ، وذلك بإقامـة مـراسـيم جنازة لرجل محترم...

ولكى تأخذ الحكاية مـا تسـتحـقـه من مناخ أسطورى ، يتدخل رفاق كانكان من السكارى والمنبوذين ليرفضوا موته ومن ثم يعاملوه كـحى، وبالفـعل يطوفون به شوارع المدينة ، ويحـملونه مـعـهم على قارب صيد ، ليموت بعد ذلك ميـتتـه الخاصة (الواعية) التى أرادها أن تكون بين أناس هـبط من مرتفعه - الاجتماعى - الطبقى ليلقى مصيرا مثل مصائرهم.

إن هذا الاجـتـزاء لا يـهـدف إلى تقـديم ملـخص لحيـاة و

(ميتات) كانكان ، لكنه الأرض الصغيرة الضرورية لقدمى كانكان الذى جعل المؤلف من تكرار موته شهادة مطعمة بالسخرية السوداء ، هذه السخرية التى أصبحت فى أعمال آمادو كما يقول (باستد) بديار عن الدراما الفاجعة فى أعماله السابقة.

إن بطل آمادو الواقعى وشبه الأسطورى يموت مرتين ، مرة يموت ميتة اختارها فى كوخ منسى وبأسمال شريد ومرة تؤلف له عائلته - لا آمادو - ميتة تليق بسمعتها ومظاهرها الاجتماعية ، لكن كانكان يرفض الميتتين أخيرا ويبتسم ساخرا وهو يطوف المدينة مع رفاقه الأربعة.

كان على (كانكان) أن يتشبث بموته الأول وهنا كان المؤلف على غير العادة يواصل إماتة بطله ويعمقها دفاعا عنه، أو بمعنى أدق دفاعاً عن فكر يخص المؤلف وبطله فى آن واحد.

بعد ثلاثة أعوام من قراءتى الأولى (لكانكان العوام) ، قرأت دراسة عن أعمال آمادو، وبها تأويل للقصة بحيث يرى الكاتب أن جثة العوام ترمز إلى الارستقراطية البرازيلية المختصرة ، وأن البطل الجديد الذى يبشر به آمادو هو من هؤلاء الذين يزدحم بهم القاع الاجتماعى ، لهذا جر بطله من طبقته التى تموت إلى موت هو حياة بشكل آخر.

وعند قراءتى الثانية للقصة أدركت تماما بأن كانكان العوام الذى مات مرتين ، لم يمت على الإطلاق ، لأن ميتته الواعية التى تعرضت لسطو عائلته هى تدشين لحياة مختارة ، وقد عشت هذه الحياة الجديدة بالفعل من قبل (كانكان) حين طاف به رفاقه الأربعة فى المدينة وعاملوه كحي مثلهم..

دفاع شعرى عن البطالة

في دراسته عن بودلير يقول سارتر : لقد حاول بودلير أن يرى نفسه وهو يرى ، وتلك قصة فشله، لكنه الفشل الحياتي- لا الشعرى - فالشاعر بودلير كما هو معروف عنه غامر بأعز مقتنيات جسده حاصدا المرض الذى لوث دمه حتى الموت، وغامر أيضاً بأهم مقتنيات روحه التى جعلته يبلغ ما لم يبلغه أحد من معاصريه.

بالنسبة لبودلير كانت الحياة ثمن القصيدة الباهظ ، وكان الفشل ثمن نجاح أخر بهر أجيالاً لاحقة من الشعراء ، لكأنه يجسد إحدى قصص صنوه الأمريكى (بو) تلك القصة التى تجعل من حياة الصديقة ثمناً لصورة - حيث يموت الإنسان ويبقى رسمه - هذه الشهادة لصالح الفن على حساب الحياة هى التى جعلت بودلير مولعا بكل ما ينفى عن الشعر (غائيته) ، لهذا وقف بودلير على النقيض من بعض فنانى وكتّاب مرحلته إلى جانب البروجوازية ، ومجد مظاهرها، ولهذا سماه سارتر (بوخارين البروجوازية) وأدانه على امتثاله للجمهورية . وهنا يمكن اضافته إلى فلوبير مثلا الذى أضاع مثلا (فرصة تاريخية) بعدم المشاركة أو الالتزام بقضايا عصره ، كما يقول سارتر نفسه فى كتابه (الأدب الملتزم).

وحتى حين شارك بودلير فى الحرب ، حمل بندقيته واتجه صوب (عدوه) الشخصي زوج أمه الجنرال أوبيك ، أى أحال حرب الآخرين إلى أهداف حربه هو ...

إن مثال بودلير يثير قضية مهمة ، هى ممارسة الحياة والشهادة عليها ، فإذا كان ثمة وقت للعيش ووقت للشهادة كما يقول كامو فان محنة الكثيرين من مبدعى عصرنا كامنة فى أن العمر لا يتسع للاثنين معا ، العيش والشهادة عليه . ونحن بالطبع لا ننكر ما لإبداع الشاعر نفسه من شهادات متضمنة فى إبداعه ، مهما حاول الإفلات من عصره أو طبقته أو انتمائه.

وبودلير باندفاعه اللا أرضى نحو الفن كان يعبر عن نقص جوهرى فى الطبيعة ، أنها لا تكفى، وهى تترقب ما سيطرأ عليها من زينة بسبب الوجود الآدمى ، ولعل من أطرف كتابات بودلير (النثرية) مقالته (مديح الماكياج) التى يعظم فيها دور الأصباغ وطلاء الوجه عند المرأة ، إن المرأة التى تستخدم الماكياج تحاول أن تتفوق على الطبيعة ، وهى صاحبة حق فى هذا التفوق لأنها كما يراها بودلير (وثن) ينبغى أن تذهب لكى يعبد.

يقول عن الإطار الأسود حول العين (الكحل) أنه يجعل النظرة أعمق وأكثر فرادة ، ويجعل العين مفتوحة كنافذة على

اللانهاية ، كما أن اللون الأحمر يضيف إلى وجه المرأة شغف الكاهنة الخفى.

سيقفز بعد ذلك برشاقة ليربط بين الماكياج والوجه كنظيرين للفن والطبيعة ، ويتساءل : من يجرؤ على تكليف الفن بالمهمة العاقر التى هى تقليد للطبيعة ؟ بالطبع لا يجرؤ أحد على ذلك ، إلا إذا أراد للفن أن يكون صدى شاحبا للشجرة والمرأة والمطر ...

كان بودلير يدرك أن ثمة من يسخر من تأملاته هذه ، ومن احتفاليته الصبيانية بالوجه الإنثوى المطلى والمشتعل ، لكنه يهز كتفيه للجميع ويقول : سوف اكتفى بتحكيم الفنانين الحقيقيين والنساء اللواتى تلقين لدى ولادتهن هذه النار المقدسة التى أردن إضاءة أنفسهن بها .

لقد كان هذا (الداندى) عاطلا عن كل شئ إلا عن الشعر، فالتجارة كما يقول فى يومياته (شيطانية) ونفس كل تاجر هى فاسدة تماماً ، والتجارة بطبيعتها حقيرة ، لأنها تقوم على شعار : أعد لى أكثر مما أعطيك .

ولم تكن الأخلاق السائدة والتى تمرد عليها بأقل حقارة من التجارة ، ويمكننا معرفة رأى بودلير بالأخلاق السائدة فى عصره من خلال ملاحظاته الهجائية العنيفة حول الكاتبة جورج صاند يقول عنها :

المرأة صاند قاضى اللا أخلاق ، كانت دائما كاتبة أخلاقية إلا أنها مارست أخلاقا مضادة ، كذلك لم تكن يوما فنانة ، إنها بلهاء ، ثقيلة ثرثارة ، لها عمق الحكمة والشعور كتلك التى يملكها البوابون.

ويبلغ هجاء بودلير أوجهاً حين يدين رجال عصره الذين أعجبوا بصاند، إن إعجابهم بهذا (المرحاض) هو البرهان الحقيقى على انحطاطهم .

فهل كان تعلق بودلير بجان دوفال تعبيراً عن تعلقه الروحي بالمضادات الأخلاقية فى ذلك القرن؟

قد نجد من يرد هذا الانحراف الذى ليس انحرافا إلا بقدر تعلقنا بالقيم التى رفضها الشاعر - إلى ثورة بودلير المبكرة على أمه ... الأم التى تجرأت على الزواج بعد موت أبيه ، يقول سارتر تعليقا على عبارة بودلير : حين يكون لامرأة ابن فإنها لا تتزوج للمرة الثانية - يعلق سارتر بقوله إن هناك كلمة مضمرة فى العبارة هى «(مثلى)» وكأن بودلير يريد القول : حين يكون لامرأة (ابن) مثلى فإنها لا تتزوج للمرة الثانية يعترف بودلير بأنه حين كان صغيراً كان يشعر باحساسين متناقضين هما شهوة الحياة والاشمئزاز منها ، فهل كان ضحية هذه الثنائية ، وهل وفق فى حلها ، فتولى الشاعر الحياة وتولى الجسد نقيضها ؟

وإذا كان بودلير قد أبدع الشعر الذى نستحقه جميعنا:

الجيفة وجان دوفال والزهرة السوداء ورغباتنا الدفينة ، فإنه لم يعش الحياة التى يستحقها ، هما تصفية حسابات مع طفولته (البودليرية) وإكمال مع بودلير ، وكان يتناوبه إحساسان متناقضان أيضا ومن هذه الجملة الأخيرة بدا سارتر رحلته الحميمة بودلير بما كان ينقصه فى زمنه (سارتريته).

-٢-

فى رواية زوربا يتقاسم الراوى (ابن الكتب وقارض المعرفة) مع الوحشى ذى الغرائز اليقظة والحواس الحادة الحياة التى تعج بها عوالم الرواية ، أحدهما يعيش والآخر يشهد ، وإذا كان الراوى قد خسر التجربة الحية من أجل المعرفة المجردة ، فإن زوربا قد خسر المعرفة من أجل حياة عنيفة ومترعة باللذائذ والإشباع، وما كازنتزاكي إلا اثنان معا وقد جسدا رغبة عارمة فى العيش والشهادة عليه فى وقت واحد ، وإذا كانت (حرمانات) الراوى فشلا من نوع ما فإن افتقاد الوحشى زوربا إلى المعرفة المجردة هو فشل من نوع آخر .

يقول الراوى عن زوربا : أن هذا الرجل لم يذهب إلى

المدرسة ولم يتبلبل عقله، إن جميع المشاكل التي تبدو لنا بلا حل يحسمها هو بضربة سيف .

إنه يشبه متوحشي إفريقيا ، هؤلاء الذين يعبدون الثعبان لأنه يلامس الأرض بكل جسده ولهذا يعرف كل أسرارها ، أما نحن المثقفين فإننا لسنا إلا طيورا طائشة في الفضاء.

وكان الراوى - ولعل سلالته أيضاً كذلك ينتظر الحكاية تأتيه من المجرمين الذين عانوا الحياة وعاينوها ، يقول عن جده الكريتي أنه لم يسافر أبداً لكنه كان يحقق سفره الوهمي من خلال الإصغاء إلى الضيوف والغرباء الذين يصطادهم في البلدة ، يهئ لهم كل شئ ويطلب منهم البدء في الحكايات .

لقد وجد الراوى بزوربا ما وجده بالضيوف الغرباء ، الحكمة الطازجة الحية تسيل في دماء الرجل البرئ ، وثمة ما يشبه الجسد يتحرك في داخل الراوى (المثقف) ، إنه يفتقر إلى صلابة هذا الكائن الذى جعل جسده الضخم القوى يقوده إلى جوهر الحكمة ، فالأشياء تتحول كلها إلى كلمات ... مجرد كلمات ، ساكنة بلا قلب على الورق ، حتى الشعر الصافي تحول بدون الفعل والممارسة الحقيقية للحياة إلى لعبة ذكية غير مثقلة بنقطة دم واحدة.

إن زوربا من وجهة نظر الراوى يمثل الطبيعة البكر قبل أن

يشوهها العقل، إنه كالبشر الأوائل ، تنساب النجوم عليه ويتكسر البحر على صدغيه ، وحين يسأل زوربا توأمه (المثقف) السؤال الأبدى وعديم الإجابة : لماذا نموت ؟ لا يجد المثقف لديه جوابا ، ما يجعل زوربا (رمز الحياة) يثور ويقول: ماذا تقول لك كل كتبك القذرة ؟ إن لم تجب عن سؤال كهذا...

إن هذه الثنائية التى أراد كازنتزاكى أن يجسدها من خلال نموذجين أحدهما يصعد اللحم والنبات والحجر إلى الأفكار المجردة ، والآخر تنبثق حكمته من هذه الأشياء الحاضرة الحية وسواها ، هذه الثنائية تمتد على أعمال كازنتزاكى ويومياته نوع من التقاطع الحاد بين الغريزة والتصعيد ، بين المسيحية المشبعة بحس الخطيئة والوثنية، بين الأرض والسماء.

وحين جعل كازنتزاكى الراوى المثقف يعترف قائلاً : ليكن زوربا مباركا فقد أعطى جسداً حبيبا وحاراً للمفاهيم المجردة ..

إنما يجعله بهذا الاعتراف. (نصف الحقيقة) المجرد ، وكأنه يريد القول : أن التجربة أساس الحكمة ، وأن الأفكار التى ترشحها الكتب و (حكايات المغامرين) هى المنفى الحقيقى.

يرى (بيتر بين) أحد دارسى كازنتزاكى أنه أدرك مأساة

عصرنا الانتقالى .

فنحن فقدنا تقديرنا العفوى لجمال العالم وفقدنا الإيمان بالسماء وهكذا فقد (مسيحيته) ووثنيته معا، ويرى هذا الكاتب أن قصة (الأفعى والزهرة) تعالج هذه المأساة لكن بشكل يائس إذ تلجأ البطلة إلى الانتحار .

لا يهمنا الآن ما إذا كان كازنتزاكى قد عثر على حل نهائى لثنائية العيش والشهادة، أو أية ثنائية أخرى نجمت عنها .

المهم أن هذا الكاتب الرحالة والمتنوع فى الكتابة إلى حد الإدهاش جعل من روايته (زوربا) ساحة للصراع بين الفكرة المجردة وبين الحياة الراعفة، وذلك دون أن يتخلى عن إدراك المصير المأساوى للحياة، فزوربا يموت وذراعاه تتشبثان بالحائط وعيناه تنزفان ما تبقى من روح خلف النافذة. كلاهما يموت إذن ، الجسد والفكرة ، الجسد حين يكف عن الحياة وينهار والفكرة حين يحاصرها تفسير الموت ... لكن ما لا يموت على الإطلاق هو الفن الذى يؤطر هذا الصراع ويعطى حتى للموت قوة الحياة وهو يؤرخ نفسه .

فى أخريات أيامه كان يبكى وفى (الطريق إلى غريكو) يذكر أنه كان يقول لزوجته .. لو أننى أخرج إلى الشوارع أتسول من المارة كى يعطينى كل منهم ربع ساعة فقط.. هل

يعطونني ؟..

لم يعط أحد من المارة لكازنتزاكى ربع ساعة، لأن ما من أحد يعطى أحدا شيئا كهذا، لهذا مات أبطال كازنتزاكى بحثا عن الحرية أو دفاعا عنها بحثا عن الحياة أو دفاعا عنها .

وتولى أبطاله فى أعماله المتنوعة عملية التبرع للمؤلف بحيوات لا ينتهى أمدها .

-٣-

فى سيرته الذاتية المكتوبة - روائيا - يعثر هارى بريستون من المؤلف (كولن ويلسون) على - زورباه - يلتقيه فى سوهو الحى اللندنى الذى يعج بالمغامرين والمشردين والممثلين العاطلين وتتعايش فيه كل النماذج البشرية على اختلاف أمزجتها وتكويناتها الأخلاقية والثقافية .

يلتقط ويلسون صديقه العدمى جيمس الذى يعيش الحياة لا يوما بيوم بل وجبة بوجبة من حانة فى سوهو ويظل مفتونا به وبقدراته الخارقة على اغتصاب الكتب، ويقع صديقه (المثقف) فى شراك (بريئة) ويلعب جيمس فى هذه السيرة دور الخبير بما لا تقوله الحياة بالحيلة والذكاء ومهارة الشريد المحترف، ينقذه منها فى النهاية، وقبل أن يكمل ويلسون سيرته يتمرد على صديقه، رافضا أسلوبه فى العيش وطريقته المراوغة فى تحقيق ذاته، لكن رفض ويلسون لجيمس ليس

انحيازا مجردا للمعرفة ضد العيش، بل من أجل العيش، وتلك مفارقة بالطبع، فالكاتب يذهب فى فترة ما ليعيش من كتاباته الرائجة فى قلعة جورج هفن فى الشمال، تحرسه الكلاب القوية الشرسة من أمثال صديقه القديم (جيمس).

إن (زوربا) ويلسون الواقعى ، أقل أصالة بكثير من زوربا كازنتزاكى (المتخيل) فالأول هجره صاحبه مبكرا وذهب إلى إكمال روايات أخرى ، بينما بقى الثانى حيا يتنفس من رئتى المؤلف حتى الكلمة الأخيرة حيث انتهيا معا الرواية وزوربا، وإن كان زوربا قد انبعث فى روايات أخرى ، لخالقه بأسماء أخرى، لقد أخذ ويلسون دور الراوى وأعطى جيمس دور زوربا لكن لينتهى إلى حل لهذه الثنائية كان ضحيته (زوربا) أو رمز الخبرة الفطرية وقوة الطبيعة وبراء تها .

كان برناردشو يقول : إن الحل الأمثل لهذه الثنائية الحياة- الكتابة هو فى أن يبلغ الإنسان مرتبة (السوبر مان) ويعيش بضعة قرون، بحيث يكون هناك متسع للحياة بكل عمقها وغزارتها ومتسع للشهادة عليها، أما كازنتزاكى فكان يشتهى لو يعيش ألف عام لكى ينهى مشاريعه الطويلة.

ويبدو فى النهاية بعيدا عن حلم شو وتمنيات كازنتزاكى بالألف عام أن الكاتب سيظل محكوما بهذه الثنائية، يعيش قليلا ويشهد كثيرا ، واجدا عزاءه وامتداده فى تلك المغامرات

التى ينوب فيها أبطاله عنه ، أما ذلك التوافق العضوى الكامل الذى يتحدث عنه كامو مثلا عن صديقه صانع البراميل، فإنه عصى التحقيق على الكاتب، فصانع البراميل يأكل حين يجوع، وينام حين يتعب ... و....

وهو باستجاباته العضوية العفوية لكل حاجاته، يصبح أقرب إلى (قطة) تثير حسد كامو أو شجرة لا تعى اغترابها فى العالم .

كيمياء الروح

(تنشأ في ذهن الشاعر علاقات عن طريقها تتسني له القدرة علي استرجاع كمية أكبر من الماضي متي شاء).

«أ. ريتشاردز»

لنعترف أولا بضآلة ما لدينا من المذكرات، فهذا النوع من الكتابة كثيرا ما ينظر إليه على أنه (ثانوى) وهذه المسألة مرتبطة إلى حد بعيد بظروف موضوعية لا تخص الفنان أو الكاتب وحده، وإنما تخص الجميع، ومن هذه الظروف : الحرية الشخصية ومدى اجتياز الفرد لها وهى مرتبطة أيضا بتبلور ذات الفرد بما يتيح له أن يجهر بتجربة خاصة مهما بلغت طرافتها أو جرأتها دون خوف أو خجل .

وقد نجد عددا كبيرا من الذين كتبوا مذكراتهم السياسية، وهؤلاء لا يعنوننا بهذا الصدد لأنهم نحوًا أنفسهم جانبا وتحدثوا عن كل شئ إلا عن حقائق وجودهم من الداخل وما يتبع ذلك من تجارب روحية عميقة، لكن لماذا يسرع بعض الشعراء والكتَّاب إلى تدوين تجاربهم قبل الموت ؟ هل يفعلون ذلك دفاعا عن أنفسهم وتوضيحا لما قد يلتبس على الآخرين بعد الموت ؟

يقول هنرى جيمس : بعد أن ينتهى عمل المرء الطويل وبعد

أن يصـمت إلى الأبد تصـبح صـورته فى أعين من كـانوا ينظرون إليـه بتقدير كبير صـورة مبسطة، مـختـصـرة بشكل غـريب، لأن يد الموت قـد سـوته عندمـا مـرت عليـه فـأصـبح ذا طابع عام، وأصبحت الشخصية التى وعتها الذاكرة مضغوطة ومـركزة، وضـاع كل مـا كان يتصل بهـا من ظلال، فهل يسـرع الكتّـاب إلى تدوين تجـاربهم احـتـرازا من الوقـوع فـى هذا (الانحسار) بعد الموت .

لقد عرف تاريخنا هذا النوع من الكتابة الاعترافية ، لكن من كـتبوا سيرهم من الأسلاف احتجبوا خلف ما كـتبوا فكانت سيـرهم ذات طابع مـعـرفي عـام ، تتناول مـعلميـهم وأسفارهم وعلاقتهم بالسلطان ، وقد يذكرون بعض الطرائف لكنـهم كمـا قلت يحتجبون خلف اعـترافـاتهم العـقليـة ، أو يحتجبون السرى والبـاطنى من تجاربهم، وهنا تبرز سيـرة حياة ابن سينا القصـيرة لكن الغنيـة بتجـربتهـا المعـرفيـة كمثال لهذا النوع من الكتابة ، وعلم النفـس الحديث لا ينظر إلى السيـرة نظرة المتلقى الذى يتسلى بأخبار واعـترافـات شخص مـا ، إنه بهواجسه الانتهاكية يثقب سطح الاعترافات بحثـا عن مناطق (الظل) التى لم تتسـرب فـى السـيرة ، من ذلك بعض الآراء في سـيرة جـان جـاك روسـو .. التى قـيل بالرغم من صراحة كاتبها أنه لجأ إلى إضاءة جوانب وحفرها

بشكل بارز من أجل تظليل جوانب أخرى أرادها أن تبقى فى الظلام.

ولعل كتاب د. طه حسين (الأيام) كان إحدى المحاولات المبكرة من هذا اللون في أدبنا الحديث، ونحن لو اعتبرنا الأيام كتابا فى الاعتراف لوجدنا أنه لا يقول الكثير عن حياة يفترض فيها الغنى والتفرد وعمق التجربة، وحين ترجم (الأيام) إلى الفرنسية أثار استغراب بعض من قرأوه، لأنه كما يذكر لويس عوض : تصور مؤلفه د. طه حسين نفسه جريئا حين اعترف بأنه كان يأكل العسل الأسود ويعانى من طفولة بائسة، ويجد لويس عوض لمؤلف (الأيام) عذرا، فكون الرجل عاش فى بيئة مغلقة متزمتة لا تتسامح مع مثله حين ينأى عن الحد المتعارف عليه، ويقول كل ما أحس به وخبره فى طفولته ومراهقته .

والعذر الذى يجده د. لويس عوض لصاحب الأيام يؤكد ما ذهبنا إليه .. من قبل وهو ارتباط حرية البوح والاعتراف عند الكاتب بالظروف الاجتماعية فى بلاده .. وبالقدر المتحقق من الحرية الشخصية لأفراد هذا المجتمع .

ويستشهد رجاء النقاش بدراسة للكاتب الإسرائيلى (متتيا هوبيليد) عن أدب نجيب محفوظ لتوكيد حقيقة مماثلة فى كتابه (صفحات مجهولة فى الأدب العربى المعاصر)، يقول

هوبيليد : إذا أردنا أن نبحث عن المعلومات التى تتصل بالحياة الخاصة لنجيب محفوظ فإننا لن نجد أمامنا شيئا ذا بال في هذا الميدان . وعدم الاهتمام بالحياة الخاصة ظاهرة مميزة للحضارة العربية الإسلامية فقد استمرت هذه الحضارة عدة قرون متصلة تنظر إلى الشخصيات العامة نظرة تقديس وتنزيه ..

لكن رجاء النقاش الذى يقول معلقا على دراسة هوبيليد : إنه من الضرورى أن ننتقل من عصر الكتمان هذا إلى عصر الكشف والمصارحة وعلينا أن نبدأ (فورا) مهما صدمتنا الحقائق .. ولا يخفى على القارئ أن فى هذا الأمر الفورى تجاهلا بريئا لظروف اجتماعية وتاريخية بالغة التعقيد والتداخل والتخلف .

إن أدب الاعتراف ليس وصفا واقعيا دقيقا لأحداث وقعت لأن للمخيلة دورا لا يستهان به فى كتابة المذكرات ، ونحن فى مرحلة نضجنا الفكرى والنفسى نرى الماضى على غير صورته الموضوعية تلك ، نعطيه من خبراتنا الكثير ، ونكسوه من دربة حاضرنا ومهاراته، ووفقا لهذا التصور سمي جيته يومياته (الشعر والحقيقة) موحيا للقراء بأن المذكرات أو (السيرة) هى مزج بين الواقعى والمتخيل، وهنا يثار سؤال عن حدود الخيال (المسموح بها) فى كتابة هذا اللون من

الأدب، إلى أى حد ، يمكن للخيال أن يتدخل فى تعميق أو تجميل الصورة ؟ لأن الإسراف فى إعادة خلق الأحداث وصياغتها وفقا للوعى الراهن هو بمثابة ابتداع جديد لماض جديد ، وابتداع لتجارب متخيلة ومشتهاة لكننا لم نعشها فى الواقع .

وهناك من الكتّاب من يحترزون من ممارسة هذا اللون من الأدب لأنه يجعلهم يقولون كل ما لديهم دفعة واحدة ، وهنا نتذكر همنجواى الذى ندم على تدوين تجاربه فى كتابه الأول، وكذلك طه حسين فى كتابه الأيام ، فطه حسين كما يرى د. إحسان عباس (جمد) تجاربه جميعها فى كتاب واحد مما جعله يتجنب استعادة الواقع الذى نقله (الأيام) فى كتاباته اللاحقة .

وقد يصدق هذا الاحتراز فى حالات معينة كأن يكتب المبّدع مذكراته فى وقت مبكر من حياته لكنه لا يصدق على الإطلاق إذا عممناه على كل المبدعين وفى كل مراحل حياتهم، والقول بأن المبدع يقول كل ما لديه من خلال وسيلته التعبيرية يغفل شيئا مما هو ما أفلت من التجربة التى تحولت إلى فن ، همه على الدوام جزء من هذه التجربة ينتشى به المبدع ، ويترسب هو وقرائنه بعيدا عن أعماق الذاكرة .. أو اللاوعى . وهنا نتذكر ما يقوله (والاس فاولى) أحد مؤرخى الحركة

السوريالية ، يقول : «إن الأنماط العالية من التجارب لا تنتقل بكليتها إلى الفن ، يتبقى منها الكثير»..

وحتى الجزء الذى ينجح المبدع فى تحويله يعتريه بعض الشحوب إذا قورن بزخم التجربة .

يشترط فاولى - بصورة غير مباشرة - تجارب عالية بالغة التعقيد للتعبير عنها بكتابات أو ممارسات خارج (الوسيلة الأولى) وقد يحدث العكس .. كأن يصبح الجزء الأهم من التجربة خارج الإبداع بمعنى الأنواع الأدبية المعروفة (النصوص) ، عندئذ تصبح المذكرات على سبيل المثال أهم من (النصوص) عند مؤلف معين . ولعل ناقدى (شاتوبريان) عنوا شيئا كهذا عندما فضلوا مذكراته على سائر أعماله .

لقد اعترضنى ولمرات عديدة سؤال كان يحيرنى ، لماذا ما تزال اعترافاتنا فى الأدب قليلة . شاحبة وتقول على استحياء أشياء شحيحة ، مصطبغة بالشرعية والقبول؟ إن ما استشهد به من قبل رجاء النقاش وهو دراسة هوبيليد عن نجيب محفوظ لم يقنعنى ، لأن موقف الحضارة العربية الإسلامية من شخصياتها وتنزيه تلك الشخصيات بهدف تحويلها إلى مثل عليا ورموز ليس موقفا أبديا ، لا يتأثر بالتحويلات الاجتماعية ، ولا يمكننا قبول تفسير كان ينطبق على المجتمع العربى قبل بضعة قرون وتعميمه على التاريخ حتى النهاية .

لقد طرأت على حياتنا الاجتماعية تحولات، وفي بعض الأحيان انفجارات غيرت في تركيب بناء الأسرة والنظرة إلى الدين والموت والجنس وكل المحاور الكبرى في سيمفونية الحياة .. وانعكس إلى حد ما كل هذا على وسائل التعبير في الأدب، ماتت أشكال وغربت مدارس واتجاهات يظل يحاصر كتَّاب الاعترافات الذين يدخرون - إلى القبر - أغنى أسرارهم الجسدية والاجتماعية .

بطبيعة الحال لن يغرينا - شبه الثبات - هذا في البحث عن تفسير ميتافيزيقي ، أو بقبول ما يقوله د. عبدالرحمن بدوي، عن الفرق بين التراجم الذاتية عند العرب وعند سواهم، يقول د.بدوي: الفارق بين الروح الآرية والروح السامية كالفارق بين المخلوط والمزيج في لغة أصحاب الكيمياء ، عناصر الروح السامية منفصلة عن بعضها، لا تتفاعل إلا بمقدار ضئيل بينما هي الروح الآرية مرتبطة ومتحدة كأقوى ما يكون الاتحاد .

ويستنتج الدكتور بدوي بعد هذه المقارنات بين الروحين السامية والآرية أن الشخصية السامية غامضة ومضطربة ، خالية من القوة والوضوح ، لهذا ندرت التراجم الذاتية في تاريخ الأدب العربي ، وهي حتي في حدود هذه الندرة كان أصحابها من غير العرب وينتسبون إلى أجناس أخرى .

إن تفسيرا كهذا يظل فى حدود المطلقات غير العلمية، لأنه ما من ثوابت هناك فى الطبيعة الإنسانية إلا إذا انطلقنا من أفكار عنصرية فى مرجعيتها الأخيرة .

لهذا لن يغيرنا (شبه الثبات) فيما يتعلق بتطور السيرة الذاتية فى تاريخنا بالانجذاب إلى تفاسير غيبية ، أولى بنا أن نشك بجذرية التحولات التى طرأت على مجتمعنا أخلاقيا واقتصاديا وفكريا ، وإلا فكيف نفهم تجربة جريئة ومثيرة كتلك التى كتبها المغربى (محمد شكرى) عن حياته ، فهى من ناحية الاعتراف قد لا تقل جرأة عن اعترافات تنسى ويليامز أو يوميات لص لجينيه الفرنسى .

قبل سنوات عديدة واجهت سؤالا ألح علىَّ بعد قراءتى الأولى لكتاب (سقوط الحضارة) لكولون ويلسون ، كانت قراءة جيلنا لهذا الكتاب ذى العنوان المثير مسبوقة بأفكار غامضة عن تدهور الغرب لشبنجلر ، ومحاولة الربط - غير الدقيق - بينه وبين سقوط الإمبراطورية الرومانية لجيبون، لم نكن قد قرأنا تلك الكتب ذات العناوين المهددة بانهيارات كبرى ، لكننا كنا نجد استجابة عفوية لعناوين من هذا النوع ، تتحقق فيها شماتة مراهقة بالغرب الاستعمارى ، على أية حال ، كانت الصفحات الخمسين الأولى من (سقوط

الحضارة) أشبه بسيرة مبتسرة لحياة المؤلف ، أحداث تتعلق بتشرده وقراءاته المسروقة من حلق الأسد البرجوازى في لندن ، انتشيت بجوار الحانات الصاخبة ، والعلاقات العابرة واستفز لدىّ حس المغامرة. وعندما انتهيت من قراءة المقدمة الطويلة المكرسة لحياة المؤلف الشخصية ، وجدت صعوبة فى إكمال القراءة .. أى فى الانتقال المفاجئ من السرد إلى التحليل ... وازددت استغرابا حين علمت من بعض أصدقائى أنهم واجهوا الصدمة نفسها، نحن بطبيعة الحال كانت أذهاننا قد تربت فى حاضنات السرد ، فى الحفظ الأصم للنصوص الدينية ، والشعرية وحتى فى الحفظ الأصم لتواريخ أحداث كبرى ، وكان استعدادنا لقبول التحليل ضعيفا، أصبح علينا فيما بعد أن نطوره من خلال صراع يومى مع الكتب والمراجع المعرفية المختلفة .

والآن يعود السؤال ثانية لكن بشكل مغاير : لماذا نستمتع بقراءة ما نثق أنه حقيقى ، أكثر من استمتاعنا بقراءة ما هو محض خيال ، وفيما يتعلق بالسيرة ، هل نجد فى حياة لم نعشها تعويضا عن حياة محلوم بها ؟

لاشك فى أن حياة كاتب أوروبى يعيش فى مدن مفتوحة توفر له حدا معقولا من الوصول الإنسانى وإرضاء الرغبات تثير فينا نحن المكبوتين الحالمين استعدادا للتلقى قد يكون

أكثر من الطبيعى ، إن ما جعلنى أهتم بتجربة قراءة هذا الكتاب لكولن ولسون هو وقوعنا فى المأزق نفسه حين قرأنا الكتب الصغيرة التى تختزل رامبو وبودلير وبتهوفن وآخرين ، وتقدمهم لنا كمخلوقات شاذة غريبة الطباع ، نحفظ رسالة تفاصيل معركة بين رامبو وفيرلين، وقد نحفظ رسالة طريفة لكيتس أو حادثة سرقة لوليامز أكثر مما نحفظ صورة شعرية مشتعلة أو موقفا دراميا ..

فى إحدى مراحل العمر يكون كل هذا طبيعيا إلى حد ما ، لكن حين يستمر إلى النهاية فثمة ما يشى بتوقف الطفل عن النمو واستحالة البلوغ النفسي والعقلي ، وهنا لابد من القول بأن الناشرين والمترجمين والمستثمرين لكل جوانب النقص في تربيتنا الذهنية كرسوا ويكرسون اليوم ميلنا الغريزى إلى السرد، وعزوفنا شبه الغريزى عن التحليل، وقد استطعت إلى حد ما أن أتخطى هذا الميل أو أقلله، وما دمنا بصدد قراءة سقوط الحضارة ، فإن الفصول اللاحقة – المعنية – بالتحليل، دفعتنى إلى ترك الكتاب عشرات المرات، وذلك من أجل البحث عن أعمال مترجمة أو مقالات أو أى شئ يتعلق بأسماء كانت مبهمة تماما مثل سيرين كيركغورك وتوينبى وريلكه، صحيح أننا كنا نسمع بهذه الأسماء، وقد نعرف عنها ما لا يزيد على سطر مضطرب ومشكوك في دقة معلوماته ... لكن ما دام الأمر يتصل بالتحليل وبالرغبة في الربط والتوصيل إلى نتائج

فإنه يستحق عناء البحث عن التسلية وإرضاء الغرائز وتدمير الوقت ...

كانت أهمية كتب ويلسون بشكل عام هى فى كونها (دليلا) لكتب أخرى ، عتبات تفضى إلى عوالم واسعة معقدة ، وحين أسمع اليوم من يقول بأن ويلسون قليل الأهمية فى بلاده .. أو أن المترجمين العرب ألصقوا به كل هذا الريش الملون ، فإننى أعود إلى الوراء أعواما كثيرة لأجد كم كان ويلسون مثيرا بالنسبة لنا ، ومحرضا على القراءة وأكثر من ذلك كله دليلا إلى عالم لا ينتهى من المعرفة .

ميلر .... وميلر

(فى رامبو أرى نفسى كما لو كنت أنظر فى مرآة)

هنرى ميلر

يطرح علينا هنرى ميلر شكلا جديدا لكتابة السيرة ، فكتابه (رامبو وزمن القتلة) مثال لنوع من الكتابة عن الذات من خلال الآخر، استبطان تجربة الآخر، والحلول فيه ، وهنا نتذكر ما يسميه (ليون إديل) كيمياء الروح، حيث يتم ما هو أشبه بعملية تحويل المعادن الرخيصة إلى ذهب .

لقد لعب (رامبو) فى كتابه ميلر دور ضمير الغائب، وكان ميلر يتحدث عن نفسه من خلال قناع أو اسم مستعار، كلاهما ميلر ورامبو عاش فترة من التشرد الروحى والجسدى وكلاهما جرب النبذ والتخلى واليتم الاجتماعى .

اتفقا كثيرا وافترقا كثيرا أيضا لكنهما فى الاتفاق والافتراق كانا واحدا ، هو مزيج شبه أسطورى يقدمه ميلر كشاهد متأخر على زمن رامبو .

مائة عام تفصل الحياتين الأشد إثارة فى الأدب الحديث ، مائة عام تتجدد رغم مرور اللعنة البرجوازية ويتجدد التمرد العاصف .

عام ١٩٤٣ قرأ ميلر رامبو للمرة الأولى ، بعد عزوف عنه دام خمسة عشر عاما ، وفى ذلك العام يعترف بأنه بعد قراءة فصل فى الجحيم عقد لسانه ، وبدا له أنه لم يقرأ

عن حياة ملعونة كهذه . نسى الاحباطات وعذاباته التى تفوق عذابات رامبو كثيرا ويقول: إن حياته فى تلك الفترة تحولت إلى أغنية عن رامبو ، كان على كل من يزوره أن يصغى إليها .

إن نقاط الاختلاف بين حياتي رامبو وميلر ليست إلا تكريسا لرغبة باطنية فى التشابه ، رامبو تحول من الأدب إلى الحياة وميلر فعل العكس ، وبعبارته : رامبو هرب من السعالى التى خلفها وميلر عانق هذه السعالى ، ورامبو أعاد الأدب إلى الحياة بعكس توأمه الذى ولد بعد زمن طويل والذى أراد أن يعيد الحياة إلى الأدب، وقد كان ميلر مغتبطا بسبب عدم انتهائه إلى مصير كذلك المصير الرامبوى المأساوى ، فهو نشر أول كتبه عندما كان أكبر بعدة أعوام من العمر الذى مات فيه رامبو وبعد أكثر من عشرين عاما من موت رامبو الشعرى .

إن المرء ليتساءل ما إذا كان ميلر يحاول الحياة نيابة عن توأمه البعيد ، وأن يستكمل نيابة عنه نضجا وشيخوخة عصيتين على الامتثال للزمن والسائد الاجتماعى والأخلاقى ، وهو إذ يفعل هذا يتبادل الأدوار مع صاحبه ، يعيد كتابة بدايته الإبداعية فى السابعة عشرة ، لأنه لم يكتب إلا بعد أكثر من عشرين عاما من هذه السن ، لقد بلغ رامبو (رشده) الشعرى الخلاق وهو لم يزل طفلا بينما لم يبلغ ميلر

(رشـــده) الروائى إلا بعـــد الأربعين ، وهـو حـين يجـــزم بأن النمـوذج الرامـبـوى سـيـحـل فى المسـتـقـبل مـحـل النمـوذج الهـاملتى أو الفـاوسـتـى ، يطوب المسـتـقـبل لنفسـه أيضـا، إنه خلال رامبو يقوم بما يشبه تصفية الحسابات مع المجتمع ومسقط الرأس، يقول ما من أحد كره مسقط رأسه مثل رامبو .. ومثلى ..

ومن يعود إلى رسائل رامبو وملاحظاته يجد سجلا لهذه الكراهية ، أما ميلر فأعماله هجائيات كبرى وفاضحة لأمريكا برمتها وليس مسقط رأسه فحسب . يقول فـى روايته (عملاق ماروسى) التى هـى أشبه بمذكرات عن رحلته إلى اليونان أن الغرباء الذين يحلمـون بالذهاب إلى أمـريكا لا يعرفـون عـدد الملايين العاطلين عن العمل ولا يعرفون البؤس والفراغ الذى يتمرغ فيه الأمريكيون ، يقول هذا فى حديثه مع عدد من الطلبـة الأتراك والعرب الذين يعتقدون بأن السعادة هى فى الحصول على مجوهرات التكنولوجيا الأمريكية كالسيارة والراديو والثلاجة .. إلخ .. هذه المجوهرات التى يقول ميلر أنه قادر على الحصول على سعادته الخاصة بدونها ، ميلر يلعن أمريكا فى كل مؤلفاته، إنها مثال المدنية التى (تصلب شرايين الحضارة) .

ولعل ولعه برامبو الذى وجد خارج فرنسا خلاصا روحيا وماديا جعله يشعر بشئ كهذا فى رحلته إلى اليونان ، ومن

الأشياء التى وجد بها ميلر فرصة للحديث عن هواجسه ومخاوفه فى كتابه عن رامبو ... بحث هذا الأخير عن أمان مالى ، وهذا ما دفعه وهو الرجل الأبيض أن يغامر فى إفريقيا فهو على حد تعبير ميلر لا يخاف أكلة لحوم البشر لكنه يخاف أشقاءه البيض .

ووجد ميلر فى علاقة رامبو بأهله ما جعله يتحدث عن توأمه سئ الطالع وكأنه يتحدث عن نفسه ، فرامبو حين بدأ الكتابة قالت عنه أمه : إنه مخبول ، وميلر حين أخبر والديه بأنه يكتب ، بدا عليهما وكأنه أخبرهما بأنه سيصبح مجرما قاتلا ، كلاهما إذن من وجهة نظر والديه كمن يصنع فاصولياء من الطين .

ومثلما كان رامبو مرتبكا فى باريس لا يجيد الحديث وهو محاط بالأدباء كان ميلر موضع سخرية فى الحى الذى يعيش فيه ، وكلاهما تجاوز بعد ذلك ارتباكه وأصبح يتدفق منه الكلام فى كل وقت .

فى إحدى رسائل رامبو - كانون الثانى - ١٨٨٨ من عدن كتب يقول : «كل الحكومات جاءت لتبتلع الملايين على هذه السواحل الحزينة حيث يظل أهل البلاد شهوراً بدون غذاء ولا ماء تحت أقسى مناخ فى الأرض، وكل هذه الملايين الملقاة فى أحشاء البدو لم تحمل إلا الحروب والكوارث من كل نوع» .

سنجد شيئا كهذا يتكرر فى كتابات ميلر عن بلاده أمريكا، الجو الاجتماعى ، وسرقة ثروات الآخرين والأنانية المجنونة التى تحيل لحم الآخرين إلى وقود إذا تطلب الأمر ، وحين نجد ميلر يتحدث بحنو بالغ عن توأمه الفرنسى : أى مسخرة فى أن يجلس الشاب المتوحد الهارب مبسوط الذراعين وهو ينظر إلى الدول الكبرى تفسد حديقته ، هو أيضا رأى ومايزال يرى دولته الكبيرة تفسد حديقة العالم ، إن الخراب الضرورى الذى دعا إليه رامبو - وتبناه ميلر من بعده - يصبح مقدسا إذا قورن بالخراب غير الضرورى الذى تمارسه الدول الكبرى ضد سكان الأرض ، وكراهية رامبو لمسقط رأسه لم تكن كراهية عادية ، إنه كما يقول صاحبه أكثر فرنسية من أى فرنسى، لكن الغريب بينهم ، سنجد ميلر يقول عن نفسه فى حوار نشر عام ١٩٦١ إنه أمريكى (مائة بالمائة) لكن بطريقته، إن أوجه الشبه كثيرة كما رأينا ولم تكن أوجه الاختلاف إلا (شبها) آخر إذا نظرنا إلى المسألة بشكل أكثر عمقا، فميلر يبيح لنفسه أن يتحدث بحرية عن الجزء الذى لم يكتمل من حياة رامبو ، أى يعيش نيابة عنه قرابة نصف قرن ، يقول : لو مت فى العمر الذى مات فيه رامبو ترى ماذا يمكن أن يعرف عن هدفى وجهودى ؟ لن يعرف شيئا أبدا ولاعتبرت نموذجا فى الإخفاق .

يعترف ميلر بأن ديستويفسكى كان معبوده الأدبى قبل

الالتقاء برامبو ، لكنه بعد رامبو اهتز من أعماقه ، يقول : فى رامبو أرى نفسي كما لو كنت أنظر فى مرآة ، لا أجد شيئا مما قاله غريبا عني مهما كان وحشيا .

إن سيرة حياة (ميلر) مبثوثة فى رواياته وفى كتاباته وتعليقات متفرقة ، وهو حين كتب سيرة حياته على هيئة حوار أجراه (برادلى سمث) لم يبلغ ما بلغه وهو يتدفق بشاعرية أخاذة فى كتابه عن رامبو ، لقد أحس بزمن آخر يبعثه القتلة فى قرن لا يعترف بالشعراء ، ويتطلب منهم أصواتا تتفوق على الانفجارات الذرية كى يجدوا أحدا يصغى إليهم !

لقد بلغ هوس ميلر برامبو حدا جعله يقول بأنه لو قرأه قبل أن يكتب لما كتب حرفا واحدا ، وفى الحوار الذى أجراه (جورج ويكنير) مع ميلر ونشره فى مجلة ذى باريس ريفيو يقول ميلر شيئا لا يقل قسوة عن نفسه ، وذلك حين يسأل عن رأيه فى الكاتب السوريالى (لويس كارول) يقول : إنى لاتنازل عن يدى اليمنى مقابل أن أكون صاحب مؤلفاته.

فهل تنازل هنرى ميلر عن (هنرى ميلر) كله مقابل أن يكتب سيرة عن شاعر مات قبل قرن أو يزيد ، وهل أخطأ ميلر فى توقيع كتابه النادر (رامبو وزمن القتلة) وكان عليه أن يوقع باسم الشاعر الذى أتيح له من خلال توأمه أن يواصل الحياة بعد السادسة والثلاثين .. وإلى الأبد ؟.

مسرحة العاطفة

في محاولة لتوضيح أشعار (فاليرى) كتب إليوت يقول :
إن مركز القيمة قائم في الأنموذج الذي تصنعه من مشاعرنا وليس في مشاعرنا نفسها، والطريقة الوحيدة في التعبير عن العاطفة إنما تكون بالعثور على المعادل الموضوعي ، وبعبارة أخرى العثور على سلسلة من الأحداث تكون هي الصيغة التي توضح فيها العاطفة .

إن البحث عن موقف درامي في القصيدة يكسبها شيئا من الغيرية الموضوعية وبالنسبة لإليوت، فقد كانت هذه الغيرة مرتكزا نقديا للحكم على شعراء آخرين (الرومانسيين خاصة). وما يقوله كيتس عن الهروب من الشخصية في الشعر، يعطيه إليوت معناه الحقيقي على صعيدى النقد والإبداع .

من هذا المنطلق اعتبر ت . س . إليوت مسرحية هاملت لشكسبير مخفقة من الناحية الفنية لأنها عجزت عن وضع عواطف المؤلف في معادل موضوعي وذلك على العكس من تراجيديات شكسبير الأخرى التي نجحت في خلق هذا المعادل.. أو خلق سلسلة من الأحداث تشكل وعاء للعاطفة، بعد ثلاث سنوات فقط من قراءة إليوت النقدية لهاملت صدرت

الأرض اليباب، مجال الشاعر الخصب لتطبيق تنظيراته حول الفكر والعاطفة في الشعر.

وفي الشعر الحديث الذي لعب إليوت دورا لايستهان به في تخليصه من رخاوة الرومانسيين وثوابتهم المكرورة لم يعد كافيا أو - حتى مقبولا - من الشاعر أن يعلن عاطفته ويصرح بها بشكل مباشر كما لم يعد مقبولا منه أن يبالغ في تصوير عاطفته وانفعالاته بحيث لو فعل ذلك سترفضه ذائقة وحساسية جديدتان.

من هنا تغيرت طرائق أداء كانت أساسية في الشعر الرومانسي ، كما كانت الرؤيا إلي العالم الذي بلغت فيه المستجدات حد القطعية مع الماضي في بعض الأحيان .

فالعاشق والروائي لم يعودا كما ألفناهما من قبل، أصبح للحب مذاق وتفاصيل أكثر واقعية وكذلك الموت وما يتبعه من عواطف عميقة كالحزن، لم تعد القصيدة مسرحا مستباحا للعاطفة وحدها، كما أن الدموع لم تعد دليلا كافيا على مهارة الممثل التراجيدي علي الخشبة. إن اكتشافا ما - أو إعادة اكتشاف - هو ما جعل الإنسان في عصرنا ينظر إلي الأمر بالفن بأشكاله المختلفة، ولعبت كشوفات علم النفس دورا في الاستدلال علي (نفاق) كامن خلف تورم العاطفة ومسرحتها.

وإذا كانت الأرض اليباب تعج بالشخوص العاديين،

كموظفة الطابعة وصديقها الموظف الصغير ، ورواد الحانة من أصحاب الهموم اليومية الصغيرة وعشاق العلب الفارغة ومناديل الورق الملونة على ضفاف التايمز.. فذلك لأنها قصيدة تحاول أن تأسر ظاهرات كبرى من خلال تفاصيل مبتذلة وعادية جدا ، وحين يلوح في المشهد شخوص من الماضي لهم أبعاد أسطورية فذلك لتعميق الهوة بين الماضي والحاضر، بين (التايمز) كما يغنيه تشوسر، والتايمز الجديد كما يغنيه إليوت..

إن الأبطال القدامى يختفون ليحل مكانهم أناس عاديون ، حياتهم فارغة من المعنى ، ويعدون أيامهم بملاعق القهوة، أناس يطوى الموت أعدادا هائلة منهم كل فترة من الزمن كما يقول إليوت مضمنا هذا البيت من دانتى .

الشخوص الذابلون الذين يظهرون بسرعة ويختفون بالسرعة نفسها - لهشاشة حضورهم - يثرثرون ولا يقولون شيئا.. إن حوارهم أشبه بشريط تسجيل متقطع، وهم تماما كالرعد الكاذب حيث لا مطر فى شتائهم الروحى اليابس .

إن العاصفة هنا فى هذا المشهد لا تمسرح على الإطلاق، وإنما يتم فضحها تحت إضاءة خاطفة ، وتسدل الستارة على المنظر الأخير ، إنسان يلوب على خلاص ما، إنسان كان عليه أن ينتظر قليلا ليجد شاعرا يذكره دون مواربة بأنه بالرغم من

أناقته وسيطرته الوهمية على العالم والطبيعة ليس إلا كيسا محشوا بالقش والغبار ، عندما تحدثت عن ميرسول بطل الغريب، قلت إن قراءة هذه الرواية لن تبلغ (رشدها) كقراءة واعية إلا حين يكون القارىء قد اشتبك مع شرطه الاجتماعى وقرر أن يكون (هو) لا سواه بالمعنى الوجودى العميق .

إن ميرسول يرفض أن يمسرح عاطفته ، فى جميع مراحل الرواية ، بدءا من موت أمه وتقبله النبأ باستجابة عادية حتى رفضه الاعتراف أمام الكاهن بأنه سيواصل رفض (المسرحة) لعواطفه حتى تكون هذه المسرحية نجاة له .

يمشى في جنازة أمه بلا مبالاة ، وحين يبالى بشىء فبحرارة الشمس اللاهبة والعرق المتصبب على وجوه المشاركين، وحين يسهر قرب جثمان أمه يشتهى أن يدخن سيجارة أو يشرب فنجانا من القهوة.. وأكثر من ذلك كله، يذهب بعد موت أمه مباشرة مع صديقته إلى البحر ، ويقضى وقتا طيبا .

هذه المواقف وغيرها جعلت نقاد الغريب يرون فى ميرسول نموذجا لبطل عدمي من أبطال ما بين الحربين العالميتين ، وكأنه رسول فكرى من مؤلف العبث وأسطورة سيزيف إلى عالم غارق فى المبالاة الكاذبة ومسرحية الوجود .

لكن أحد نقاد الرواية يرى عكس ذلك تماما يقول : إن هذا البطل صلب لا يلين فى احترام الحق، إنه يبرز من هذه

الناحية بطولة مثيرة للدهشة ذلك أن مواقفه ستكلفه في النهاية حياته، ويرى ناقد آخر أن أمانة الفنان واستقامته هي التي تربط بين ميرسول وخالقه ، ففي مذكراته كتب كامو يقول : « رجلان - أحدهما أنا - وامرأة شاركوا في بناء الرواية» .

لقد أصاب كامو بطله بالعدوى، فرفض هذا الأخير الامتثال لواقع اجتماعي يطالبه بمسرحة عواطفة، لا بالتعبير عنها كما هي ، ومن يتتبع التعرجات السياسية في حياة كاموا، يجد مصداقية لهذه العدوى .. فهو انتمى مبكرا إلى مجموعة سياسية ، واستقال مبكرا، غير مواقفه بعد أحداث المجر من الحزب الشيوعي الفرنسي، ووقف بصلابة ضد الاحتلال النازي لبلاده وكان يصدر جريدة كومبا السرية، ثم وقف ضد سياسة بلاده أثناء احتلالها للجزائر .. وغير موقفه بسبب وجود أمه في أحد الأحياء الشعبية في العاصمة الجزائرية .

ما أريد أن أتوصل إليه بشأن الغريب هو موقف مؤلفها من العاطفة العصبية على المسرحة ، وقد كان هذا العصيان المتسرب من المؤلف إلى بطل روايته ثمنا لموت محروم من الإشفاق .

كورديليا وحصان حمزاتوف

« إن حبى أرجح وزنا من لسانى» هنا تكمن بذور مأساة الابنة الصغرى للملك لير ، إنها تفشل فى مسرحة عاطفتها (الجهر بحب الأب) فى الوقت الذى تنجح شقيقتاها فى ذلك .

إن كورديليا تنوى على الفعل، فتفعله قبل الكلام فيه، تقول لأبيها المخدوع :

إن ما حرمنى عنايتكم وعطفكم لم يكن لوثة من الرذيلة فى جريمة قتل أو فحش، بل لأننى لا أملك ما أنا أغنى بافتقارى إليه، عينا تستجدى كل لحظة ، ولسانا يفرحنى أنه يعوزنى ، وإن يكن افتقارى إليه قد أفقدنى مودتكم..» هذا هو الثمن الباهظ فقدان مودة الأب بسبب العجز، لا عن الحب بل عن مسرحة هذا الحب .

إن مأساة كورديليا ثابت بشرى، إلى أن يتحقق ما تصبو إليه كورديليا فى المسرحية :

وهو نشر الزمن لما طوته الخديعة .. قبل قراءتى مسرحية شكسبير الملك لير بأعوام طويلة، وحين كنا لانزال أطفالا كانت ترد فى الليالى الريفية الأليفة حكاية هى أشبه بمسودة شعبية لهذه المسرحية .

تدور الحكاية حول أب ثرى وبناته الثلاث يذهب الأب إلى الحج ، وفى سهرة الوداع التى تقام عادة ليلة السفر ، توصيه الابنة الكبرى أن يجلب لها معه ذهبا ، وتوصيه الوسطى أن يجلب لها ثيابا، أما الصغرى فكل ما تقوله : عد سالما

(سلامتك ولفة عمامتك ورجوعك على الدار مثل عادتك) .

الشقيقتان الكبيرتان تسرفان في الغناء الوداعي والبكاء ، لكن (كورديليا) الحكاية الشعبية تظل صامتة تواصل دعاءها السرى وتقضى الليل خائفة، والابنة الصغرى كما فى معظم الحكايات المماثلة تظل هى الأكثر حاجة للأب .. تنتهى الحكاية الشعبية قبل استكمال الموقف الدرامى الذى فجره عملاق بشرى هو شكسبير. فى إحدى قصائده البسيطة والجميلة ، ذات السمة الحكائية يقول الداغستناني جد رسول حمزاتوف ما معناه ..

أنه أحب ثلاث نساء، الأولى: عندما ودعها وولولت وبكت بحرقة وتوسلت عودته. والثانية: فعلت الشيء نفسه وطلبت منه عهدا على الرجوع، أما الثالثة: فلم تقل شيئاً لكن عينيها تفجرتا حزنا ووداعا ورجاء .. نسى الشاعر المرأة الأولى .. نسى المرأة الثانية لكنه يكاد يصهل كجواده وهو يقول ..

أسرع .... أسرع .... أسرع .... يا حصانى .... إلى الثالثة.

فى قصيدة حمزاتوف البسيطة دفاع متحمس عن كورديليا وكل الكورديليات اللواتى أوغلن فى الصمت المشحون بالحب والوفاء . وبكل العواطف المتعالية على (المسرحية) .

لهؤلاء الكورديليات ، ولميرسول ولحبيبة حمزاتوف الأخيرة يظل الوعد الشكسبيرى بالثواب خالدا : « سينشر الزمن ما طوته الخديعة » .

تجربة فى «قراءة» التاريخ الشفوى

منذ ثلاثينات القرن الحالى اشتهرت فى أنحاء فلسطين قصيدة شعبية لشاعر اسمه نوح إبراهيم استشهد (إعداما) أثناء الانتداب البريطانى، أودع هذا الشاعر فى قصيدته تلك حكمة شعب ممرور وضمنها وثائق إدانة لحكام وزعامات كانت الذئاب تنهش كل شىء حولها حتى فراشها وهى غارقة فى سبات سياسى عميق، وعندما كنا أطفالا كانت أغنية نوح (الوصية) من الأغانى الأثيرة لدينا ، ربما كان ذلك لبساطتها وسهولة قوافيها ، وربما لأسباب أهم من كل ذلك تتعلق بطفولة مقضومة الظلال وحدود مغمورة بالعشب والجثث المنسية المهملة .

كان الكبار يصغون إلينا فى صمت شجى وعميق، وكنا نلمح ارتعاشات الندم على أهدابهم .

مضت الأعوام مثقلة بمرارات الهزائم المتلاحقة وصرنا نبحث عما أسقطته الأعوام من الذاكرة ، ذات يوم عثرت على أغنية طفولتنا وقد ضمها كتاب صدر بعد هزيمة حزيران، أحسست لدى استعادتها بالقراءة بأن شيئا بتر منها لعله (القلب)، فهى كما وردت فى ذلك الكتاب داجنة ، لا نبض فيها ، ومقلوعة اللسان، وتكررت حكاية البتر فى كتابين لاحقين بعد

هزيمتين لاحقتين بالرغم من اختلاف مواقف ومواقع وانتماءات المؤلفين الثلاثة ، لم تكن المسألة مجرد مصادفة، لأن هناك ما يرغم المرء بعد تكرار الحذف على الظن بأن ثمة تواطؤا سريا أو ما يشبهه وإن القطع المبتور والمستأصل بعناية من شأنه لو بقى أن يعرض تلك الكتب للمنع فى أكثر من قطر عربى .

كم هى الحكايات الشعبية التى تعرضت لبتر مماثل ، وكم هى الأغنيات التى نزفها شعب جريح ثم أدخلت عنوة إلى أقفاص التدجين ؟ الإجابة الوحيدة التى ماتزال تتردد عندى هى الذهاب إلى ما تبقى من الذاكرة ، الذاكرة التى تعيش شيخوخة مهددة بالنسيان لأن التاريخ المكتوب ليس هو على الدوام التاريخ الموضوعى .. ولعله على العكس منه فى بعض الأحيان ، والحين الفلسطينى هو فى مقدمة هذه الأحيان .

الكتاب المبادر الذى أصدره الفلسطينى فى المنفى (د.هشام شرابى) بعنوان تجربة فى كتابة التاريخ الشفوى ، كان واحدا من أكثر الكتب استفزازا للذاكرة ، إنه قائم فى الأصل على رواية شفوية لمناضل صامت هو (صالح برانسى) الفلسطينى المقيم فى بلاده منذ الاحتلال ومنذ فلسطين نفسها، ومدار التجربة هو النضال الصامت طوال ثلاثين عاما، أما مندوب هذه التجربة الشفوية فى رواية التاريخ فهو

ابن (الطيبة) البلدة الفلسطينية المحتلة .

عايش (برانسي) التجربة بكل تفاصيلها المكتوبة وغير المكتوبة ، ولم يهاجر، كما أن الاحتلال لم يفلح فى ترجمته إلى العبرية وبقي (برانسى) هو برانسى والطيبة هى الطيبة ، لكأن الطيبة البلدة الفلسطينية الصابرة ليست صفة للأرض إنها الأرض ذاتها .

تعرض (برانسي) للسجن أعواما ولم يغادر بلدته إلا عام ١٩٧٩ حين ذهب إلى أمريكا لحضور مؤتمر للخريجين العرب، وهناك حدث لقاء فلسطيني نموذجى، بين مقيم محترف ومنفى محترف، الإقامة في لحم الأرض ، والمنفى فى أمريكا .. ولعله منفى كامل أخذ صفة الاختيار بعد أن اختتم شرابى كتابه المثير (الجمر والرماد) حيث قال في السطور الأخيرة : « لقد نبذتنى يا وطنى .. لن أرجع إليك .. لن أرجع أبدا » وتلك حكاية طويلة تخص شرابي وكل المثقفين المهاجرين .

لقد كان اللقاء النموذجي ، فى أرض معادية ، يبتدىء برانسى رواية التجربة من مسقط الرأس –بل مسقط الروح– ولا ينتهي.

إذن لابد أن يقاطعه اثنان .. الدكتور شرابى مدون التجربة، وأنا القارىء الذى سيسمح لنفسه بالقول بأنه لم يستطع الافلات من صفة (القارىء الفلسطينى) لهذا الكتاب

بالذات ، برانسي لا يكرر كلاما مكتوبا ، ينقل شفويا عن الجنرال موشي دايان ما جاء في لقاء هذا الأخير بالمستوطنين الجدد عام ١٩٥٣ يقول :

«نحن جيل مستوطنين، بغير الخوذة الحديدية أو المدفع لن نستطيع غرس شجرة واحدة أو بناء مسكن واحد في فلسطين، يجب أن لا نضعف أو نتراجع عندما يملأ الحقد قلوب مئات الألوف من العرب حولنا، ويجب أن لانخفض إنظارنا كي لايفلت المقبض من أيدينا».

عندما تنقل قنوات الإعلام الصهيوني خطاب موشى دايان، تترجمه إلى لغة أقل مباشرة من هذه ، وتمرره من (الفلتر) لترسيب ما يعلن عن حقيقة الوجود الصهيوني في فلسطين، إن الرواية الشفوية هي توصيل هذه الحقيقة من خلال (الرواسب) السرية أولا ، بعد رواية صالح برانسي لحديث الجنرال الغازى ، يقاطع المؤلف شريكه في التجربة ليقول :

« في ربيع عام ١٩٨٠ قام عالم نفساني أمريكي أعرفه بزيارة إلى الضفة الغربية، ولدى عودته اتصل بي وأخبرني أنه يحمل لي هدية ثمينة من القدس، طلب منه صاحب محل هناك أن يوصلها لي بعد أن عرف أنه على صلة بي ، وانتهى هذا العالم النفساني إلى القول بعد أن رأى بنفسه المشهد كله

هناك :

إنهم – الصهاينة – مصابون بخبل اجتماعى ، لقد أخذوا عن النازيين حتى تعابيرهم وأفكارهم ، ويحجبون عن أنفسهم الحقيقة بستار من الشفقة الذاتية .

ما الذى كان سيقوله هذا العالم النفسانى لو عرف قصة (بلوم) الضابط الصهيونى الذى لم يكن ساديا فحسب، كما يذكر الراوى صالح برانسى فى هذه التجربة ، لقد كان يقف فى الطريق الرئيسى فى قرية الطيبة ، ويتفنن فى تحقير سكانها ، كان إذا مر به العربى ولم يلق السلام يناديه ويقول له : لماذا لم تسلم علىَّ؟ لأننى إسرائيلى وتحقد علىَّ؟ ويأخذ بلوم بالركل والضرب .. الخ.

وإذا مر آخر وسلم عليه بعد أن يكون قد شاهد وعرف ما جرى يوقفه ، ويقول له : من سمح لك بتحيتى ويركله كما فعل بالرجل السابق .

وهنا يأتى دور القارىء كطرف ثالث فى هذه التجربة ليقاطع الاثنين ، صالح برانسى ، وهشام شرابى .

المكان : طولكرم بدلا من الطيبة عام ١٩٦٧ بدلا من ١٩٤٨ . الضابط الإسرائيلى يسأل الطالب العائد مشيا على الأقدام إلى مسقط الروح.

– كيف دخلت بدون تصريح أو بطاقة زيارة قانونية ؟

- لأننى دائما أعود بعد نهاية السنة الدراسية ، وليس لى مكان آخر أذهب إليه ، هنا عائلتى وبيتى وأنا ..

- أينا يملك مفتاح الجسر ؟

- الآن .. أنت .

- بعد ثلاثمائة سنة ؟

- لا أعرف.

- أنت تعرف ، من سيملكه بعد ثلاثمائة سنة ؟

- لا أعرف .

- هل تتصور أن ما تسمونه ثورتكم ستستعيد المفتاح ؟

كانت أشجار السرو الخضراء تكاد تثقب السماء فى ساحة مدرستى الأولى، وكنت أصغى لنداء غامض يأتى من الطرقات الخالية ومن صفحة دفتر الإنشاء القديم.. وربما من صورة على حائط الفصل ، كان غبار الطباشير يملأ أنفى فأشم رائحة حريفة ، قديمة ، رائحة السطور التى سالت على السبورة السوداء ذات قتل مبكر، خريف الطفولة البعيد يغمر المسافة بيننا .. أنا الطالب الأعزل إلا من رجوعى وهذا الضابط المتقاعد من بشريته .. وهذه الأرض الصغيرة تئن تحت بسطار أسود ثقيل .. وتستغيث بقدمين حافيتين لتلميذ يصغى إلى شجرة سرو ..

وينتهى الحوار بالابعاد ، ما اسوأ أن يطلب منك أن تكون

زائرا قانونيا لبلادك ، ما أسوأ أن تواصل القراءة في كتاب يستفز ذاكرتك .. ما أسوأ أن تصمت !!

ويجيء دور (برانسى) ذى الجرح الأبلغ ، والنسيان الأشد ضراوة ، ليروى وصايا الاحتلال ، هكذا تكلم ثانية رب الجنود:

« أى شخص تلتقون به عليكم قبل كل شيء أن تنهالوا ضربا عليه .. على كل عضو من أعضائه ، اكسروا كل عظمة فى جسده ولا تقدموا أى تفسير لعملكم هذا ، وإذا قبضتم على طفل صغير استدعوا عائلته بكاملها، أوقفوهم صفا واحدا ثم أوسعوا الأب ضربا أمام أولاده .. إن العرب لايفهمون أسلوبا آخر ..».

هذه وصايا رب الجنود التي يوردها الراوى شاهد العيان على لسان المعارض يورى أفنيرى من خطاب له في الكنيست عام ١٩٨٠ .

وهنا يتذكر القارىء (الطرف الثالث) جزءا من المشهد الكبير، صيف عام ١٩٦٧ ، جمع جيش مدجج أهل قرية صغيرة فى ساحة واسعة ، كانوا عزلا تماما إلا من أجسادهم وذاكراتهم .. قفز أحد الجنود الذين يطوقون الساحة بأسلحة تكفي لخوض معركة ، والتقط طفلا ، أوقفه أمام الناس جميعا وأخذ يصفعه على وجهه ، كان رأس أبيه

يهتز وأصابع الجندى تحفر وجه الابن ، دوت الصرخة العزلاء في الساحة ، وكان الجميع كمحكومين بالإعدام ، ظهورهم إلى الحائط .. حائط التاريخ (المكتوب)! والذاكرة وحدها تمطر قرى أمنة بضجيج الأطفال والنساء والباعة ..

ستة أعوام فقط، كان على الأصابع الواثقة البلهاء أن تنتظر مرورها ليعود الطفل وعاء من غضب وديناميت ، كان يحلم ببتر الأصابع التى هوت على وجنتيه الطريتين ، وحفرت تجاعيد مبكرة فى وجهه .. وكاد يجن حين كان يسمعهم يقولون له .. صافح تلك الأصابع ، فالحياة ممكنة .

وعند أحد مداخل القرية انفجر الجسد الفتى، وعند أحد مداخل القرية انفجرت حبة رمان ناضجة أمام غزال من دم .

أحيانا تكون مقاطعة الراوى لنيل حصة من الرواية ، فالأبطال هنا لم يحددهم مؤلف ، إنهم يتكاثرون بقدر عدد القراء الذين يمتلكون ذاكرات مشمسة، غزيرة الضوء ، شحيحة النسيان .

ويأتى دور (برانسى) الشقيق الأكبر للقارىء ، سلف المنفى وجذره .. هناك ليروى حصته من الحكاية :

عام ١٩٧٨ طوق جنود الاحتلال مخيم (قلنديا) قرب رام الله وفرضوا عليه نظام منع التجول وجاء الضابط الصهيونى المسئول وأخذ يتفقد المجتمعين حسب الأوامر ، ولفت نظره

شاب عربى ذو بنية قوية، ولم يكن ليعجبه منظر الشاب القوى، فأمره بالمثول أمامه وسأله الضابط : من أين أنت ؟

– من هذا المخيم .

– أمتزوج ؟

– لا .

– وأين تسكن ؟

– مع أهلى .

– هل والدك بين الناس هنا ؟

– نعم .

– أين هو ؟

وأشار الشاب إلى رجل مسن واقف بين الناس فناداه الضابط وأمره بالوقوف أمام ابنه ، ثم أمر الابن بالبصاق على وجه والده ، فرفض الشاب ، وانهالوا عليه ضربا حتى فقد وعيه .

السؤال يجر السؤال ، والحكاية توغل فى الماضى ، ويواصل القارىء التهام سطور الكتاب كمن يلعق دمه .

ويشارك فى التأليف ، وتبقى الذاكرة جذعا لأغصان لاتعيقها سماء .

الريح والنافذة

-١-

النص المتعدد

بين عشرات الرفوف المزدحمة بالعناوين ، تبقى هناك عشرة أو عشرون أو ثلاثون كتابا هى الأكثر امتلاء ببصمات الأصابع ، والأكثر تهرؤا فى أغلفتها .. وأخيرا الأكثر صداقة لنا !

لماذا . لأننا فى فترة ما وجدنا بها ملاذا لأرواحنا . ووجدنا بشخوصها إن كانت - روايات أو قصصا - أناسا يعبرون بأقوالهم وأفعالهم عن المكبوت فى أنفسنا ، إن مؤلفى كتب كهذه يصبحون مع مرور الوقت من أقاربنا الأكثر حميمية، يسافرون معنا ويجاورون فراشنا حين نتعب .. ولو سئل أحدنا عن شيء يصطحبه إلى السجن أو إقامة جبرية أو عزلة ما لاختار بدون تردد تلك الكتب التى يعود إليها بين وقت وآخر ، بين عام وآخر .. كتب كهذه تشبه المناجم الأسطورية غير القابلة للاستنفاد ، لأن ما جاء بين سطورها وكلماتها أكثر بكثير مما جاء فى الحروب المطبوعة ، وكتب كهذه تتحدى معرفتها ونموها ، لأننا حين نعود إليها نكتشف فى كل مرة ما لم نكتشفه من قبل .

كم من التأويلات يقبل (طاعون) كامو ، وكم من التأويلات تقبل وهران المدينة - ساحة الوباء ؟ إن جرثومة الطاعون حين

تناولها كاتب مثل كامو كفت عن كونها مجرد جرثومة! إنها تبلغ القلب، وقد تفتك بروح الفرد الإنساني ، وحين يعم الوباء تزحف المقابر على الضواحي وأخيرا إلى قلب المدينة .. وهذا ينطبق أيضا على مقاومة الجرثومة من قبل أناس جازفوا بأنفسهم لإنقاذ المدينة وتاخموا الفداء في ذلك .

في القراءة المبكرة تثير الطاعون غثيانا عضويا ، وتغرى بالعزوف عن المواصلة لكنها بعد ذلك وحين يصبح القارىء الجاد طرفا فى الرواية ، لأنه قرر بشكل أو بآخر أن يصبح طرفا في حوار عصره ولن يفهم الطاعون بمستواه الرمزى قارىء ما يفضل كلمة الناشر على الغلاف أو مقدمة المترجم السريعة، لن يحدث مثل هذا الارتقاء إلا من خلال معاينة متدرجة للواقع .. بشقيه:

الجرثومة والعلاج، لهذا لن يفرق القارىء العادى بين الطاعون يقدمه (أرتو) أو (ديفو) وبين طاعون كاموا إلا بقدر وعيه برمز الطاعون كما يقدمه كل من هؤلاء .

ومادمنا بصدد كامو،

فإن الغريب على سبيل المثال القصة البسيطة والتقليدية كما يقول -غريين- هذه القصة وجدت عند ترجمتها الأولى ناشراً تجارياً يختزلها فى بحر ومايوه ووعد للقارىء برحلة

غرامية .. كما وجدت من يقول - رغم أهميته الثقافية - إنه لم يفهمها (د. طه حسين) .

هذه القصة البسيطة تبدأ من اليومي العابر والأليف المتكرر حد الأهمال، وهي موشاة ببوليسية تصطاد قارئاً ساذجا وبجريمة قتل واهية الأسباب، لكنها برغم ذلك تقول أشياء كثيرة لم تقلها روايات لها أضعاف أضعاف صفحاتها..

ليس الناقد هو من كشف عن إمكانات الغريب المتنامية في كل قراءة جديدة، لكن وعي القراء المتنامي هو الذي يعيد اكتشاف هذه الإمكانات، لابد أن ننفق وقتا طويلا ونطوي خيبات اجتماعية كثيرة قبل أن نصل إلى الحد الفاصل بين تزييف العاطفة ارضاء للغير وبين إعلانها كما هي .

سيفهم (ميرسول) وإشكاليته الاجتماعية من عرف بخبرته شيئا عن هذا، والغريب كرواية إفتضاحية للوضع البشري من الطبيعي أن تجابه بادئ الأمر بالصدود ... كبطلها تماما ولكنها تتحدى الوعي الزائف المراوغ ولا تقيم وزنا لصدوده .. لأنها موعودة بوعي يتخطى هذا الزيف، وكل من قرأ هذه القصة عبر مراحل نموه الثقافي يجد أن مجال الاكتشاف فيها ما يزال مفتوحا، لأنها التقطت الدواخل السرية وبذلك لامست الحقيقة .

-٢-

جحيم ولكن

يقول (جان جويو) :

حين أرى الجمال أود أن أكون أثنين ....

وأنا أقول ليس الجمال فحسب ثمة من المشاهد والانفعالات مايجعلنا نضيق بكوننا (قليلين) إلى هذا الحد لابد من وجود أخر بشرى يقاسمنا الدهشة يحمل عنا شيئا من فرح وحشى مباغت أو حزن يكسر العظام .

فى القراءة تصادفنا عبارة ما ... موقف ما قد يدفعنا إلى إيقاظ بجوارنا أو أن نحدث أنفسنا كالمجانين لأن من الأفكار مايشبه الصواعق وإذا كان البشر يحاولون صدها وتسريب شحنتها بأعمدة معدنية، فإنهم لم يوفقوا إلى مثل هذه المصدات فيما يتعلق بالأفكار .

ذات ليلة كنت أقرأ مسرحية صغيرة لـ (كالديرون) (الحياة حلم) قد تبدو لى الآن أقل شأنا لكنها فى تلك القراءة جعلتنى أفهم مايعنيه (جويو) بقوله (أود أن أكون اثنين) كان الجمال مختزلا فى حكمة تعطى الزهد أقصى معانيه ولا أدرى لماذا انفجر لدى إحساس بالتفاؤل برغم التشرب البطىء للمأساة ، كانت المسرحية على ما أذكر تقول فى النهاية سيكون ثمة ماهو أسوأ على الدوام وإذا كانت (الجنة) مستحيلة فإن

الحدائق ممكنة ولابد أن نتحسس ماتبقى إذا كنا قد خسرنا ملكوتا ما .

تكرر لدى هذا الإحساس أثناء قراءة (جحيم باربوس) وإن كانت الفكرة التى تشكلت لدى عنها من خلال (اللامنتمى) كانت على العكس تماما ...

هناك تجربة وجودية مفعمة بمعاناة اللامعنى، وجه نحيل شاحب يصادف صاحبه بلا مبالاة في مرايا الشارع، ونزوات جسدية تبحث عن تجارب مجانية فى الطريق .

بهذا الهاجس كانت القراءة الأولى لجحيم باربوس وبدأت رحلة تفريغ الروح من ممتلكاتها شيئا فشيئا، بصاص ينتهك حيوات الأخرين فى الظلام والوحدة، تشكيك عنيف بجدوى الحب والفن، وأخيرا فضح محتويات الجسد البشرى.

من أين انفجر الإحساس بالجدوى قبيل الصفحات الأخيرة لا أدرى لكننى بدأت أتهيأ لمفاجأة ما ...

لأجد أن اللاشىء الذى يحاصرنا على امتداد الرواية هو ما يجعلنا نكتشف (كل شىء)، فينا لا خارجنا، وهنا أعود ثانية إلى عبارة (ستيتر) فالذى يضعف إحساسنا به ليس أنفسنا نحن تلك التى تكونت بخياراتنا وإرادتنا، إنها النفوس الجمعية، والتى يحل أحدها مكان الأخر دون تغيير

جوهرى .

وحين دافع الوجوديون عن فلسفتهم ضد الإشاعات البرجوازية والنزاعات المحافظة والإتباعية، كانوا ينطلقون من شيء كهذا، فالإنسان الذى يعانى الهجران واليتم فى العالم عليه أن يبتدع قراراته تبعا للمواقف التى يجد نفسه مشروطا ومحاصرا بها، ومن المنطلق نفسه جعل سارتر حرية الإنسان صخرة صلدة يحملها على كتفية وهو يقطع نهر الحياة (الزمان) .

إن مأساة (الأدب) ليست مأساة خالصة كما يقدمها الحادث اليومي، لأن إعادة بنائها وحث الإرادة على تجاوزها هو بشكل أو بأخر تمجيد للحياة فى كل فصولها لهذا كان الموت نفسه فى الأدب الكبير مرحلة حاسمة فى الحياة وتتويجا، لها وليس نقيضا (ستاتيكيا) لها إنه كما يقول ريلكه فى إحدى قصائده :

«نحن لسنا سوى القشرة والورقة
والموت الكبير الذى يحمله كل واحد
هو الثمرة التى يدور حولها كل شيء ....»

وقد قال (أنجلوس) أن هيدجر الأب الوجودى قال يوما: إنه لم يضف في فلسفته عمقا جديدا إلى ما عبر عنه ريلكه شعرا.

والحياة بهذا المعنى ليست هربا (دائما) من الموت، إن الموت بمعانيه المتعددة يقاطعها لكن ليغذيها فى بعض الأحيان ويمنحها المعنى المفقود فى أبدية عضوية متخيلة، لقد فطنت الأسطورة إلى ذلك فجعلت (سبيل) المحكوم عليها بالعيش لا أبدي لاتكف عن اشتهاء الموت، وأحب أن أفرق بين وعى الموت وبين (اشتهائه) على طريقة الرومانسيين تلك الطريقة التى عبر عنها أبطالهم (المسلولون) والمولعون بشحوب الاحتضار .

وفى ضوء هذا الفهم يمكننى أن أعتبر قول (ييتس) الشهير: (نبدأ ممارسة الحياة حين نتصورها فى صورة مأساة) ...

هذا القول ينفى عن الحياة سطحيتها العضوية ويهىء القارىء لقبول الرحلة كسياق متكامل كما يجعلنا فى منجى من الحس الفجائعي – ولا أقول الدرامى .

-٣-

واقعية الممكن

قبل عدة أعوام قرأت تحقيقا صحفيا عن خادمة سجينة قتلت طفل مخدوميها بنفس الطريقة التى يرويها (تشيكوف) ففى إحدى قصصه، وكانت التفاصيل متشابهة إلى حد كبير بين القصة والحادثة، والخادمة لم تقرأ تشيكوف لكنها كانت

التجسيد الأرضى لبطلته التى تصارع فيها النعاس المتراكم عبر عدة ليال مع الرغبة فى إخماد صوت الطفل الباكى (بالخنق) ... وفكرت أية واقعية تلك التى ينتمى إليها قصة تشيكوف، هناك عشرات (الواقعيات) التى يصنفها نقاد الأدب لكن واقعية تشيكوف من خلال تلك القصة تقترح لنفسها تصنيفا جديدا إنها واقعية (مستقبلية) إن صح التعبير وهى واقعية الممكن لا المتحقق .

فى حالتنا هذه يقبض الكاتب على اللحظه الراهنة، ثم ينفجر فيها كل الكوامن والمتحفزات، فيكون صادقا لا بما ثبتت صحته فى الماضى بل بما ستثبت صحته فى التجربة الإنسانية عبر التحولات والتغيرات الطارئة، إن الكاتب قليل الخبرة وقليل الذكاء يورطنا ويورط نفسه وشخوصه ويوقعنا جميعا فى مصائد لانستطيع منها فكاكا إلا بالإقلاع عن إكمال روايته أو كتابه، وهنا لابد من بلوغ نقطة يتقاطع عندها نوعان من الكتاب ... ونوعان من الكتب.

النوع الأول الذى يذهب إلى الكتابة مسوقا بهواجس كبيرة بنزوع نبوى نحو التغيير وجعل الإقامة فى العالم ممكنة، وهذا النوع لابد أنه جرب أشكالا من الحياة لكن حريته الفائضة وحيوية روحه الفائضة أيضا جعلته يكتشف

سحر الكتابة، إنه إذ يكتب سطوره الأولى يعترف - دون أن يصرح بذلك - بأنه سيتدخل فى شئون تمس صميم خلق العالم، وإنه بجدية بالغة إنسان لديه إعتراضات على الواقع والمعطى تستحق إصغاء الآخرين.

والنوع الثانى افرزته المطبعة، وتطور مهنة الصحافة وتعدد منابرها، إن قضيته الأساسية هى أن يصبح (كاتبا) ولأن هذه القضية ليست قضية إلا على سبيل المجاز فإنه سيثرثر أعواما ويلحق الأذى بمنضدى الحروف ويغوى عددا كبيرا من القراء الباحثين عن العون ... لكن دون طائل.

من منا لايشعر بالأسى وهو ينظف رفوف صفحات كتاب كما لو كان يقشر (بصلة) ويبحث عبثا عن اللب ...؟ •

من منا لايشعر بالأسى وهو ينظف رفوف مكتبته من الضيوف الثقيلين الذين يحتلون فراش ومقاعد غيرهم، وتجلس كتبهم على الرفوف كتنابلة السلطان وخصوصا إنها الأكثر إجتذابا للغبار بسبب الأهمال ...

-٤-

بينارس .... وإيثاركا

فى إحدى قصائد بريخت - أغنية بينارس - تصبح كل المدن المتحققة ملعونة تخلو من كل مايريح الروح، لهذا لابد أن يحلم المرء بمدينة نائية، طيبة يعلق عليها كل حرماناته، وفى

القصيدة تحمل مدينة بريخت الفاضلة اسم بينارس، إنها الخلاص المرتقب، والحل لجميع المشكلات القائمة لكن القصيدة تنتهى بصدمة تفاجىء الحالم ....

«أسوأ الأنباء مايقال
أن (بينارس) أصابها الزلزال ...»

تذكرنا قصيدة بريخت هذه بقصيدة (كفافى) (الطريق إلى إيثاكا) وإيثاكا هى الخلاص أيضا، وهى الفردوس الأرضى التى تنتهى عند بواباتها رحلة العذاب ... لكن كفافى يتنبه إلى أن الإنسان سينتهى وتنتهى أحلامه إذا بلغ إيثاكا الحقيقة ...

إيثاكا الواقع ... فيجعل الطريق إلى إيثاكا أجمل بكثير من بلوغها ...

«لقد وهبتك إيثاكا الرحلة الرائعة
وبدونها لم يكن بإمكانك الرحيل
وليس لديها ماتهبك سوى هذا ...
وإن وجدت إيثاكا فقيرة فهى لم تخدعك
إذ غدوت من الحكمة فى هذه التجربة
بحيث فهمت فعلا معنى هذه (الإيثاكات) !

وفى (البلد البعيد) لجيته،يحدث الشىء نفسه لكن فى خيال فتاة رقيقة لاترضى بكل مايقدم لها، وتبكى طوال الوقت

حنينا إلى (إيثاكاها) البعيدة والتى سيكون الوصول إلى بوابتها مستحيلا ...

لقد ولدت المغامرة والتى يجعلها (وايتهيد) أحد خمسة أسس لقيام الحضارة من الحلم ببلوغ (إيثاكات) عديدة، أخذت أحيانا شكل (المدن الفاضلة) وأحيانا (الجمهورية المثالية) وأحيانا أخذت شكل ذلك المرتفع الصعب الذى يستطيل أكثر فأكثر كلما ظن المتسلق على سفوحه أنه اقترب من الوصول .

إنها الحكاية الطريفة عن العجوز وزجاجة الخل والجنى فالعجوز كانت تئن طوال الوقت من ضيق الزجاجة وحين سمعها الجنى حقق حلمها فى الاقامة فى بيت كبير وهادىء .. لكنها عادت إلى الشكوى ثانية ... لكن من العزلة والهدوء هذه المرة ... فأخذها إلى شقة فى المدينة الصاخبة ولم تكف عن الشكوى ... أعدها الجنى أخيرا إلى زجاجة الخل .

كلنا نقيم بشكل أو بأخر فى زجاجات قد تكون مليئة بالخل أو العطر أو الماء أو أى سائل أخر ... وكلنا نحلم بـ (بينارس) أو (إيثاكا) لكن ما أسرع ما نشكو من الوصول ... ونبدأ بالحلم (بالمدينة) المحرمة من جديد ...

فهل نجد فى قراءة بحثا موازيا عن (إيثاكا) الحقيقية ؟

أم أننا نبحث عن محطات جديدة نتزود بها بقليل من الماء والزاد والراحة لنواصل السير ؟ الذين يقرأون لأنهم قرروا أن المعرفة هى وسيلتهم التى اختاروها لتشييد نفوس لاتشبه سواها ... ولا تمحى فى ظلال غيرها ... هؤلاء يسافرون ويرحلون ويمشون ويتحارون حتى لو كانوا عديمى الأرجل ومربوطين على أسرتهم ...

-٥-

قوة الروح

كتب أندريه جيد فى (قوت الأرض) ... «أن هناك كتبا تصلح للقراءة فى الحدائق العامة، وهناك كتب تقرأ فى الطرقات ... وأخرى تقرأ فى الفراش ... ألخ ...» وعن كتابه يقول يجب أن يقرأ كمن يمشى حافيا على الأرض ... على لحم الأرض وحقيقة الأمر أن هناك كتبا كثيرة لم يذكر (جيد) كيف يمكننا أن نقرأها ... لأننا كقراء نحدد ذلك ...

أن أهم الكتب على الاطلاق تلك التى نقرأها ونحن على حافة الحياة نلوذ بها بعد أن يعم الوباء !

وقد يكون الوباء طاعوننا أخلاقيا كذلك الذى فتك بـ (وهران) الرمز وكاد يفتك بضمير مؤلف الطاعون كما يقول (أوبراين)، ونحن حين نكون على تلك الحافة قد لانجد مايحفزنا إلى الاستيقاظ لعيش يوم أخر - ما أشبه

بالبارحة- فنبحث عن العون فى خلاصة الحكمة المقدسة لنا على هيئة كتاب والكتب التى من هذا النوع قليلة بالطبع لهذا يسهل علينا عزلها ووضعها على رف قريب من الذراع وقريب من الموضع الأكثر عرضة للإصابة (أرواحنا) !...

-٦-

ممنوع الكذب ...!

نكذب أحيانا لا لشىء إلا لأننا لانستطيع الإقلاع عن عاداتنا الأكثر قدما منا، فالاميبا تكذب وكذلك الحرباء ولم يسلم عن اسقاطات البشر حتى الطبيعة، فثمة الفجر الكاذب والحمل الكاذب والسحابة الكاذبة .

وحين نقول بأننا لا نكذب إنما نضيف كذبة كبرى إلى تاريخ الكذب الذى إمتاز به صنفنا الحيوانى هناك دراسات كثيرة - اجتماعية بشكل خاص - تعيد الكذب إلى الإضطهاد فهو إتقاء بشرى للعقاب، وقد يكون احتيالا بريئا من أجل العيش وعلى هذه البذور الصغيرة نبتت الكذبات الكبيرة التى قد تؤدى أحيانا بأثمن مافى الحياة .

قصة قصيرة ومسرحية عالجتا كذبا من نوع أخر، يسمونه الكذب الأبيض أو البرىء، حين قرأتهما أحسست بأن هناك مايشبه شعارا مرفوعا يقول (ممنوع الكذب) بكل أنواعه البيضاء والسوداء والرمادية لأنه فى جميع الحالات يؤدى إلى

الموت .

مسرحية (سوء تفاهم) لألبير كامو ولدت لأول مرة كخبر شاحب فى جريدة، عثر عليه (ميرسول) بطل (الغريب) تحت وسادته، والخبر المنشور فى تلك الجريدة كان عن حادثة طريفة فى، فى السجن، بلدة صغيرة فى تشيكوسلوفاكيا اسمها (بودجوفيكى) وهو الاسم الذى أطلقه كامو على مسرحيته بادىء الأمر ثم غيره .

ولو قرأنا بين الخبر الذى يقرأه ميرسول فى الغريب عن هذه القرية وبين تفاصيل مسرحية (سوء تفاهم) لوجدنا أن كامو لم يضف سوى أمور ليست جوهرية كتبديل السم بالخنق أو كجعل الابن العائد أبا لطفل .

وهنا لابد أن نتذكر ماقاله كاموا فى كتابه المبكر (الوجه والقفا) ... إن لكل كاتب أصيل نبعا واحدا يغذيه طوال حياته وهو الشىء ذاته الذى يتوصل إليه (فيليب يونغ) فى دراسته عن همنجواى إذ يتوصل إلى أن كل حيوات أبطال همنجواى نبتت وتفرعت عن جذر واحد .

فى مسرحية (سوء تفاهم) يكذب الابن (جان) فقط ليجعل المفاجأة أكثر إدهاشا لأمه وأخته فهو يعود إليها ثريا بعد عشرين عاما من الغربة، ويجد أنهما تديران فندقا صغيرا ينزل فيه دون أن يعلن عن هويته الحقيقية، وعندما تكتشفان

ثراءة تقرران - كما تفعلان عادة مع الزبائن- أن تقتلاه وينتهي السلم الدرامي بتنفيذ الجُريمة ، لكن الأم وابنتها تفاجأن في اليوم التالي بالحقيقة ، فالذي قتلاه كان الابن الغائب ، ويكون التكفير الوحيد عن هذا الإثم هو قتل نفسيهما حين تنتحران .

كذبة بيضاء صدرت عن نية لجعل المفاجأة (كاملة) أدت إلى موت الأطراف جميعهم ، لكن أهذا كل ما أراده كامو من سوء التفاهم ؟ أيريد أن يقول بأن الصدفة العشواء تؤدي إلى ما ليس نتوقعه إذن علينا أن لا نسهم في هذه الصدفة ؟

لقد كانت الأخت متبرمة من حرفة القتل وسرقة زبائن الفندق لذلك طلبت من أمها أن تكون جريمة قتل (الأخ) الذي لا تعرفه آخر الجرائم ، ولعل هذا ما يزيد من إحساسها بالإثم والمرارة وبالتالي بلجوئها إلى الانتحار .

إن تأويل سوء تفاهم لم يكن صعبا على دارسي كامو ، تقول (جيرمين بري) : إن المرء ليستشعر من خلال المسرحية التباريح الشخصية وسني الاربعينات المظلمة عندما غدت أوروبا كلها كذلك النزل الذي جعله كامو ساحة لمسرحه . غدت دارا للجثث وهي - أوروبا - بمثابة الأم التي تقتل أبناءها ، وتأويل (بري) أو غيرها لهذا العمل قد يدفعه إلى المستوى الأخلاقي بمعناه التاريخي وهذا ليس غريبا على

كاتب جعل (العدالة) فى طليعة هواجسه .

فالى أى مدى تلتقى مسرحية «سوء تفاهم» مع قصة سارتر (الجدار) ؟ تلتقيان بدءا عند ادانة اللعب المجانى الذى يوصل أخيرا وبالصدفة العشواء إلى الهلاك .

فى الجدار ينتظر ثلاثة أشخاص ساعة تنفيذ الإعدام خلال المقاومة وثمة ما يشير إلى أن الأحداث تدور فى أسبانيا، إن أحد المحكومين يصر على عدم البوح بمكان رفيقه الهارب ، لهذا يقول المحقق: إنه يختبىء فى أحد الأكواخ فى المقبرة ، بينما يعرف هذا بأن رفيقه يختفى فى بيت أقاربه، والذى يحدث أن الهارب المدعو (غرى) يغادر بيت أقاربه لأنهم سربوا أخباره أو هكذا توهم ، فيذهب مسوقا بالمصادفة العشواء نفسها إلى المقبرة ، وهناك يعثرون عليه يقاوم قليلا لكنهم يردونه قتيلا .

وحين عرف صاحبه بالأمر بدأ كل شىء حوله بالدوران ، وجلس على الأرض ، وكان يشعر بالخجل إلى حد البكاء .

وهكذا تنتهى قصة (الجدار) ثقيلة وحادة على (فعل) تم بغير ما قصد فاعله .

وإذا كانت (سوء تفاهم) قد قبلت تأويلات عديدة ، منها ما ذهبت إليه جيرمين برى فإن «الجدار» تحيل القارىء إلى المحاور الأساسية فى فكر سارتر ، حيث الكذب والتماهى مع

الآخر وتمثيل الوجود عوضا عن عيشه باستغراق .. كل هذه الصفات والأفعال تصدر عن ما يسميه سارتر (سوء الطوية) وليس سوء الطوية شرا على الدوام ، فنادل المقهى والمهندس والمعلم كل منهم يؤدى دورا يتطابق مع (نموذج) لا لكى يلحق أذى بالأخرين، بل دفاعا عن كسل الروح فى أن تحفر لها حدودا وملامح تليق بكائن حر كالإنسان ، لكن بالرغم من ذلك قد يؤدى كذب عابر إلى كارثة ، إن (جان) العائد فى سوء تفاهم أراد أن يلعب لعبة لا مبرر لها فسقط ضحيتها ، وكان العبث الكاموى هو ما جعل المصادفة تفقد مجانيتها المعتادة وتصبح عددا من الجرائم فى وقت واحد ، أما بطل الجدار فقد أراد أن يتخلص من مأزق التحقيق ويخلص رفيقه فلجأ إلى الكذب الذى دفع ثمنه حياة (رفيقه) وأصبح صادقا رغم أنفه من وجهة نظر الأعداء .. أى ارتكب جريمتين فى آن واحد اعترافه وقتل رفيقه بعد القبض عليه فى المقبرة.

-٧-

الدليل إلى الضد

عندما قرأت (قضايا الشعر المعاصر) لنازك الملائكة للمرة الأولى . كنا ما نزال أكثر ميلا للكتب التى تشكل امتدادا للدراسات الأكاديمية ، الكتب ذات المغامرة المنجومة والتى تقدم معلوماتها بطريقة منظمة (استقرائية) ، وحين بلغت

صفحة (١٥٧) تحديدا فى ذلك الكتاب قرأت مقاطع من قصيدة للشاعر محمد الماغوط ولم أكن قد قرأت له شيئا من قبل ، لقد أوردت الشاعرة نازك مقطع قصيدة الماغوط لتوضح - كما تقول - التباسا حدث فى أذهان القراء فأخذوا يخلطون بين الشعر والنثر ، والحق مع هؤلاء كما تقول نازك إذ كيف يتاح لإنسان لم يمنحه الله هبة الشعر أن يميز الشعر الحر الموزون من قصيدة النثر التى تكتب -وهى نثر- مقطعة وكأنها موزنة ، لقد فهمت كلام الشاعرة هنا كما فى مواقع أخرى من الكتاب أنها تمنح الشعر امتيازا من خارج الكتابة ، وهو امتياز غيبى أو يجب علينا أن نتصوره كذلك وكانت الشاعرة تصر على تسمية صاحب تلك المقاطع (أديبا) نفيا لصفة الشعر عنه ، كما أنها سمت مقاطعه (خواطر) نفيا لشعريتها ، أما الماغوط فقد قاطع المؤلفة فى آخر تلك الصفحة ليقول :

«ليتنى وردة جورية فى الحديقة ما
يقطفنى شاعر كئيب فى أواخر النهار
أو حانة من الخشب الأحمر
ومن شبابيكي الملطخة بالخمر والذباب
تخرج الضوضاء الكسول إلى زقاقنا
الذى ينتج الكآبة والعيون الخضر

اشتهى أن أكون صفصافة خضراء قرب الكنيسة .

أو صليبا من الذهب يحلى صدر عذراء .

تقلى السمك لحبيبها العائد من المقهى .

وفى عينيها الجميلتين ترفرف حمامتان من بنفسج»

والهامش المقتطع الذى يشير فى أسفل الصفحة إلى هذا المقطع جاء فيه : خاطرة أغنية لباب توما ، من كتاب حزن فى ضوء القمر .

أما تعقيب المؤلفة عليه فهو : هذا نموذج مما يسمى بقصيدة النثر وهو كما يرى القارىء نثر اعتيادى لا يختلف عن النثر فى شىء .

لقد استوقفنى مقطع قصيدة الماغوط وأعدت قراءته بضع مرات . وأحسست بصلة من نوع ما بينى وبين هذا الشاعر ، وحين حاولت اكمال القراءة فى كتاب نازك ، فاجأنى بمقطع من إحدى قصائدها ، جاءت به كنقيض شعرى لخاطرة الماغوط (النثرية) وتقول الشاعرة :

أمس اصطحبناه إلى لجج المياه

وهناك كسرناه ، بددناه ، فى موج البحيرة

لم نبق منه آهة لم نبق عبرة

ولقد حسبنا أننا عدنا بمنجى من أذاه

ما عاد يلقى الحزن فى بسماتنا

أو يخبىء القصص المريرة خلف أغنياتنا .. إلخ

سأعترف هنا مع بالغ تقديرى للشاعرة وكتابها ونموذجها (المضاد بأننى لم استطع مواصلة القراءة وذهبت أسأل الأصدقاء عن شاعر اسمه الماغوط ، فى البدء عثرت على حزن فى ضوء القمر ، ثم على غرفة بملايين الجدران ، ولم أعد إلى كتاب نازك إلا بعد فترة ليست بالقصيرة ، أما المفارقة التى دفعتنى إلى استرجاع هذه التجربة فى القراءة ، فقد علمتنى فيما بعد أن ما يقال عن الشعر أو حوله أو وراءه لن يغير من طبيعته فى شىء ، ويقودنا إليه ويحببنا إليه من حيث هو يرفضه ويدينه ، وقد يكون العكس تماما ، وكانت المعادلة التى ظل (يفتشنكو) يرددها وهى الشاعر هو مجموع قصائده لا أكثر ولا أقل ، هى المعادلة الصحيحة ، بالرغم من كل ما طرأ على الشعر والشعراء من أسلحة وفدت إليهم من خارج قصائدهم ، من نفوذهم اللاشعرى والمحكوم بالموت مع موتهم .. تماما .

صداقة الصنف

قليلون هم الكُتّاب الذين يتحدثون عن زملائهم المبدعين بموضوعية ، ويقرون بقيمتهم كما هى فعلا ، فأراء استورياس وبورجس مثلا بالروائى الكولومبى - ابن القارة نفسها - ماركيز أضحت معروفة ، وثمة من يتندر بها من الصحفيين والكُتّاب، فاستورياس يخلع عن ماركيز كل قيمة أدبية تجعله جديرا بمكانته الراهنة ، إن صراعا اشبه بصراع الديكة غالبا ما يحل مكان الحوار الهادىء بين الكُتّاب، إنه شىء يتجاوز ما يسمونه (التحاسد) أو (عداوة الصنف) ولعله يعود إلى النرجسية الحادة الكامنة فى أعماق الكاتب .

وفى أدبنا العربى القديم عرفنا مثل هذا الصراع الذى بلغ أشده فى (النقائض) ومدارس الهجاء التى طرحت عددا كبيرا من محترفى الهجاء الذين إن لم يجدوا أحدا يهجونه اتجهوا إلى نفوسهم ليشهروا بها .

وهنا لابد من وقفة مع شاعر عربى ، كثر خصومه المعترضون على أسلوبه التجديدى فى الشعر ، هو أبو تمام ، أحس أبو تمام بصراع الديكة ، وتمنى لو كانت الأمور على غير هذا فهو يقول:

لما بدت الأرض من قريب

تشوقت لوابلها السكوب

تشوق المريض للطبيب

وطرب الحب للحبيب

وفرحت الاديب بالديب

هذه الأبيات كانت فى وصف سحابة . لكنها شفت عن تشوق الشاعر لتجاوز التجاسد الذى ساد بين شعراء عصره.. وبينه وبين هؤلاء الشعراء .

تذكرت هذا وسواه بعد قراءة مقال كتبه إيليا أهرنبورغ عن همنجواى، والمقال يشى باحتفالية وامتنان لم تستطع نرجسية أهرنبورغ حجبهما ، فهو يروى أولا حكاية لقائه الأول بهمنجواى وسوء التفاهم الذى نشأ بينهما لكنه يمضى بعد ذلك ليقول : أن همنجواى كاتب غير قابل للتقليد ، فهو الوحيد بعد تشيكوف الذى استطاع أن يقول تلك الاشياء الكثيرة عن الانسان فى اطار القصة . أما الجانب الشخصى فى مقال أهرنبورغ فهو حكاية قراءته لمخطوط الترجمة السوفيتية لرواية (لمن تدق الأجراس) يقول كنا فى عام ١٩٤١ نتعرض للغارات الجوية ليلا فى موسكو ، وقررت أنا وزوج ابنتى الذى عاد لتوه من الحرب أن نقضى الليلة معا فى كوخ ريفى خال ، لم نذق طعم النوم تلك الليلة ، وظللنا طوال الليل نقرأ الرواية، لقد بلغ من استغراقنا واستمتاعنا بقراءة الرواية

أننا لم نكن نسمع أصوات المدافع وانفجارات القنابل ومازلت أذكر كلمات زوج ابنتى وهو يقول : (إنها رواية تفيض مرارة ورجولة) ..

وبعد اسبوعين قتل زوج ابنة أهرنبورغ فى الحرب ، وكانت لمن تدق الأجراس، أخر ما قرأ من كتب ، لقد بلغت حماسة أهرنبورغ لزميله الروائى حدا جعله يقول عنه بعد موته : (إنه قرب بين شعوب لم تكن لتتقارب لولاه) .

بهذه العبارة الأخيرة يضع أهرنبورغ أصابعه على الجدوى الحقيقية للادى ، باعتباره تعبيرا عن الوضع الانسانى الذى يتجاوز الحدود والشعارات واعدا بتحقيق أهم ما يصبو إليه الناس، إنسانيتهم التى تتجوهر أكثر ما تتجوهر فى الأدب الحقيقى .

الموت فى هيئة امرأة

امرأة غامضة . غريبة ، تطلع من ضفة النهر حاملة بذراعيها الطويلتين سلة من الأعياد لأطفال القرية ، تجمعهم كحلقات سلسة حول خصرها تغنى لهم وهم يرقصون ، لم يسأل أحد الشيوخ أو الأمهات المنهمكات فى بيوتهن عن سر هذه المرأة الطيبة ، زائرة النهارات ، التى ينشق عن وجهها فجر القرية الآمنة .

هذا ما ينبىء به فجر مسرحية (اليخاندرو كاسونا) (سيدة

الفجر) لكن سرعان ما يتغير كل شيء في تلك الليلة التي تركت ندوبا عميقة في القلب وندبا مقيما على جبين الطفل .
قرأت مسرحية كاسونا ، وعند الانتهاء كان شيء ما ينذر بالرعب ، لكأنما الريح تحمل خنجرا وتركض خلف عذراء مذعورة (كما يصف لوركا) الموت الاسباني ، أحد شيوخ القرية وبينما يحتضر في لحظاته الأخيرة صرخ من الرعب ، لم يصدق بادىء الأمر ما لاح له قبيل الموت ، كانت المرأة الطيبة الحانية على الأطفال تقترب من عينيه ، أنها رسولة الموت المكلفة باختطاف الشيخ المحتضر، وعرف المتحلقون حول الشيخ سر الصرخة ، أنبأهم بما رأى وأدركوا أن المرأة التي تأتي من النهر لتغني للأطفال ليست سوى (صورة الموت) والاطفال يرقصون طوال الوقت مع الموت ، إنهم في كل يوم ينجون من عدد من (الميتات) التي ينقذهم منها الكبار.

شاركت الشيخ رعبه من ذلك الشبح ، وكنت أعلم أن هذا الشيخ له عدة اسماء في اللغات المختلفة ، أنه ما يلوح لنا في اللحظات الأخيرة وقد مد ذراعا لا يقوى أحد على ثنيه .

نمت خائفا لكنني لم أحلم بشيء ، كان وما يزال لدي ما يقيني من الخوف المبهم ، ليس لأنني تخطيته ، بل لأنني أدمنته وهيأت له في غرفتي (كرسيا وسريرا) .

عصر اليوم التالى ، كانت إحدى النساء تحمل طفلى ذا السنوات الثلاث على كتفها ، حين لاحت من بعيد (المرأة الطيبة) ، لا أعرف من الذى أدار المروحة السقفية التى تشبه حشرة معدنية عملاقة ، ومنذ دورتها الأولى البطيئة ارتطمت بجبين الطفل ، صرخ على كتف المرأة ، وتبعته المرأة بصرخة مماثلة وامتلأ البيت بالصراخ ، كان دمه يغطى وجهه وقميصه وسرعان ما بدأ يغطى كل شىء أمامى وعلى امتداد الأفق .

مضت ساعات لا أعرف بالضبط كم هى، بأن لدقائقها طول لا يستطيع أن يحسبه أحد ، ونجا من (الرقصة السوداء) .

لكن ندبا داكنا ما يزال على يمين جبينه ، له ما يماثله على يمين قلبى .

هى مصادفة بالتأكيد لكنها بالنسبة لى تبحث منذ عشر سنوات عن اسم آخر . لقد قفزت (السيدة) من مسرحية صغيرة على الرف وجاءت تراقص طفلا لكنها أخطأت فى التوقيت، فلم تأت مع الفجر ، كنا فى العصر وكان الطفل قد شهد الشمس فى معظم رحلتنا اليومية .

هل لى أن أرى قرية كاسونا كوكبا ؟ وهل لى أن أرى الرقصة اليومية مع النساء القادمات من ضفاف الأنهار والبحار واليابسة رسولات زمنيات ننجو من (مراوحهن) فى كل لحظة ؟

من أوغلوا!!

كان دليلى قبل أكثر من ثلاثين عاما إلى هؤلاء الذين أوغلوا ، قصيدتين ، إحداهما لأودن عن الشاعر الذى مضى حتى نهاية الطريق ، وهو يدرك أن الرحلة سينعدم فيها الزاد والماء والرفيق ، والأخرى لأحمد حجازى ، هى مرثية لواحد من أبناء جيله مات مبكرا ، وقال له حجازى فى تلك المرثية لجيل جميل وليس فقط لعمر جميل : لماذا رجعنا نحن وأوغلت أنت ؟

فأين أوغل « النقاش» الفتى الذى اعترف له صديقه الحى بأن الجميع عادوا .. وهو وحده لم يعد ؟

إنها رحلة الابداع التى ينعدم فيها الزاد والرفيق ، وقد يشح الأكسجين أيضا، كما قال بودلير عن قصائد مفعمة بالموت ، لكنها حافلة بالعائدين !!

فالقيامة الأخرى ، قدر تعلقها بالكتابة هى نشر تقوم به الأرض لمن لاذوا بباطنها ، وتجوهروا مثلما يحدث للفحم عندما يتعذب آلاف السنين ، ويتقلب فى سواده المضىء ..

الذين أوغلوا .. ومن سيوغلون من بعدها أيضا هم هؤلاء الذين أبصروا منابع النور ، وحسموا الأمر.. وتحول الرهان لديهم من (إما الحياة أو الموت .. إلى (إما الحياة أو الأبدية)!

وقد يكون الفيلسوف الوجودى كيركيغارد قد أوحى بشىء كهذا فى إحدى رسائله إلى خطيبته ، التى قرر الانفصال عنها رحمة بها ، وكى لا تصاب بالعدوى من ذلك الداء الوجودى الذى لا يرتجى شفاؤه !

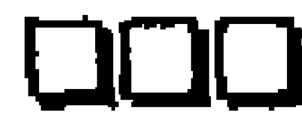
ولولا ذلك الاحتياطى من الذكاء الاجتماعى الذى يستدعيه المبدع فى أقاصى الوحشة ، لأصبح التوغل هو مرادف الانتحار ، أو الموت البطىء على الأقل ، وليس المبدع وحده من يعانى من هذه الثنائية الصعبة ، فقد يشاركه الثورى والعاشق محنته ، بحيث يتوغل الثورى فى حلمه حتى الانقطاع عن الواقع وقوانينه الصارمة ، ويتوغل العاشق فى لهفته حتى الحلول فى المعشوق ، سواء كان رجلا أو امرأة .. أو فكرة أو خالقا!

ومن بقى على قيد الحياة من ثوار الستينات وهو العقد الأبهى فى القرن العشرين ، هم الآن فى السبعينات من أعمارهم ، وقد أسلموا أمرهم لأولى القهر فى هذا العالم الذى تحول إلى نص سوريالى أكل نفسه ، وانتهى إلى فراغ ذى أنياب ..

ذلك لأن الثورى ارتطم بشروط باهظة لواقع غير قابل للتجاهل حتى النهاية ، ولأن العواصف السياسية جرت بما لا تشتهى سفن الحالمين بالوصول إلى الشاطىء الآخر !

ومثلما عاد الثورى من الثلث الأول للطريق ، هكذا فعل العاشق ، فقد تحول هو الآخر فى زمن العلاقات السريعة إلى طرف في صفقة تشمل الجنس والعاطفة ، وهذا ما تنبه إليه بحصافة مثيرة .

شاعر مثل (إليوت) عندما قارن بين الحب المعاصر والحب فى أزمنة مضت من خلال ما يتناثر على ضفاف نهر التايمز من بقايا العشاق ، فالمناديل الحريرية المطرزة والمضمخة بالدموع تحولت إلى مناديل ورقية ملوثة بافرازات عضوية ، وزجاجات العطر الشفيفة تحولت إلى علب من الصفيح يصفر الهواء البارد فيها ..



إن التوغل يتطلب منسوبا من الشغف لم يعد متاحا فى أيامنا ، حيث لا يذكر الناس موتاهم أكثر من أسبوع، وقد تحول البيت بمعناه الانسانى الحميم إلى مجرد منزل، وصار الكائن القلق المليء بالشكوك حول كل شيء اشبه بالسلحفاة التى تحمل بيتها على ظهرها وتسعى !

لهذا فإن من أوغلوا من الشعراء الإنجليز الذين قال عنهم (أودن): إنهم يفقدون الرفيق والزاد والماء .. والظل ، هم أقل باضعاف ممن عادوا ، وثمة جيل من اللامنتمين بينهم كتّاب وروائيون ومسرحيون وشعراء ، كانوا فى أواسط الخمسينات

من القرن العشرين اشبه بالبثور على وجه أوروبا .. لكنها شفيت منهم وتعالجت عندما استطاعت إذابتهم فى السياق المتوحش لرأسمالها، وهذا ما حدث لجيل اليبييز الأمريكى ، الذين برز من بينهم «جيرى روبين» صاحب كتاب «اسرق هذا الكتاب» والذى سجل صمته الأبيض على كاسيتات تداولها الشبان والفتيات الا أثر انجذابا إلى شعارات ثورة مايو ١٩٦٨.

هؤلاء لم يوغلوا ، ومن وحدت بينهم مقاعد الدراسة فى الجامعات ، والمقاهى التى تشتعل بالمساجلات ، سرعان ما أعادتهم طبقاتهم الاجتماعية إلى مواقعهم سالمين ، باستثناء عدد قليل ، ممن انسلخوا ، وأعادوا إنتاج أقدارهم بإراداتهم، لكنهم قضوا بين السجون والمنافى وأسرة المصحات النفسية!

لكن من أدانهم حجازى من خلال مرثيته للصديق الذى أوغل ولم يعد .. هم معظم من احترفوا الكتابة والنشر فى العالم العربى ، فالراديكاليون منهم والأشد حماسا هم الذين ارتدوا مائة وثمانين درجة ، فأصبح من كان يهجو الصيرفة صيرفيا ، مثلما تحول العلمانى والعقلانى إلى أصولى، فحتى لو كانت الأصولية هى أصولية الحداثة ، لا أصولية الأيديولوجيا .

وثمة أسباب عديدة أدت إلى العودة من منتصف الطريق ، وأحيانا من أوله، وحالت دون التوغل حتى النهاية ، منها فقدان الأمان النفسي والاقتصادى فى عالم تعيش دساتيره ومواعظه في جهة من الواقع ، ويعيش أفراده فى الجهة الأخرى المضادة ، فمن لم يعد من منتصف الطريق كي يؤمن المأوى والزاد وأقساط المدرسة والجامعة لأبنائه ، عاد من فرط الهلع ، لأن مجتمعا برمته يتطوع أحيانا ليمارس دور الرقيب وليس لديه من الكوابح ما يصده عن التأويل والتقويل والاستعداء .

ولو كان اوسكار لويس صاحب مصطلح ثقافة الخوف من الفقر قد درس المجتمع العربى إضافة إلى وبرتوريكو والمكسيك ، لأضاف إلى ما كتبه عن ثقافة الخوف الكثير، فالوطن العربي يمتاز عن أمثاله من المتخلفين والفقراء بتقاليد من طراز فريد، تتلخص فى تجميل الفقر، وإنكاره والتستر عليه كعورة اجتماعية!

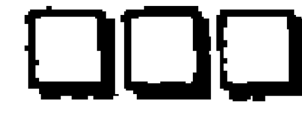
وثقافة الخوف حسب النموذج العربى ليست شبيهة بثقافات أخرى تصنف تحت العنوان ذاته.. وهو الخوف، لأن الخوف لا يكون من الجوع فقط، أو من التشرد، وفقدان الحد الأدنى من الأمان المدنى، فالخوف لدينا، يشمل الجسد بكل نوازعه لأنه محكوم عليه بالدنس، ومهدد بالرجم.

هكذا تضاف الفضيحة، باعتبارها تنكيلا اجتماعيا ونفسياً إلى التعذيب المادى، فالفرد المذعور، يخاف من الدولة، ورقيبها ومن يحترف استرضاءها من خلال ابتكار الخصوم، ويخاف من ذويه أيضاً، ومن زملائه فى الجامعة والعمل، وأخيراً يخاف من نفسه، لأنها حسب تربوياته الصارمة «أمارة بالسوء»!.

وما قاله «أريك فروم» عن الخوف من الحرية، يستحق التأمل قدر تعلقه بخوف العربى من الانعتاق، فهو أحيانا يشبه العبد الذى يضيق بحريته ويعود إلى بيت مخدومه يحوم حوله، لأنه أدمن البطالة، والتحرر من عبء الاختيار والمسئولية، الخائفون من الحرية، هم ضحاياها بامتياز، لأنهم مصابون بجملة شذوذات جنسوية فى صميمها، فهم «فيتيشيون» مثلا عندما يمارسون علاقة رمزية مع الثورة والمقاومة أحيانا الكتابة، وليس مع المرأة فقط!

والعادة السرية ليست حكرا على ما تنسب إليه من فعل أو انفعال جسدى، إنها قد تتمدد خارج الجسد، لتطال السياسة، والأفكار، ولا أظن أن هذا الإفراط فى الدعوة المقاومة، والبحث عن بوليصات تأمين ضد التورط بها غير مستوى آخر من عادة سرية، قد تصبح عما قريب علنية أمام الملأ، لأن من يمارسونها ليسوا أفراداً قلائل، بل جماعات بشرية تتعامل

مع مكبوتها السياسى بالأسلوب الجنسى ذاته!!!



أن يوغل شاعر ما فى قصيدته أو حلمه، معنى ذلك أن يحقق القطيعة مع حسابات الصيرفى، وأشواق الموظف كما وصفه نجيب محفوظ فى رواية «حضرة المحترم»! وأن يوغل الكاتب على اختلاف نمط التعبير الذى اختاره فى البحث عن الحقيقة، معنى ذلك أن يقبل منذ البدء بأن ينزف وينزف حتى يطفو على سطح دمه.. وينجو!!

فالنجاة هنا ليست عضوية كتلك التى يشترك فيها الإنسان مع الفأر والقط والذبابة، إنها نجاة أخرى تماماً، وبمقياس لا تصلح له هذه الحواسيب التى تقيس منسوب الربح والخسارة بمعيار البائع المتجول أو السمسار!

لهذا قد تبدو التراجيديا بأعمق وأدق معانيها مدعاة لسخرية الذرائعى، الذى لا يرى فى الشهيد مثلا غير قاصر لم يبلغ الرشد، ولم يتعلم من قطيع النعاج أن النجاة هى الفرار لكن ضمن مدار السكين وقاب صرختين أو أدنى من المسلخ!

إن نقيض التوغل هو مفهوم التوبة، والتوبات ليست مقصورة على العقائد والعلاقة مع السماء، فثمة توبات أرضية وأيديولوجية، وثقافية يمارسها فى خذلتهم أرواحهم وأقدامهم

أيضاً في أول الطريق، ولم يوغلوا ...

والتوبة بهذا المعنى الأرضي، صفقة أو مقايضة يجريها العائد الهارب مع من نصحوه منذ البدء بأن لا يجازف وأن لا يتحول إلى بعير أجرب فيفرد، أو عنزة سوداء فتنبذ!

والفردوس الموعود لهؤلاء التائبين عن رؤاهم وقناعاتهم الأولى، ومنابع النور التي أوشكوا على ملامستها بأهدابهم، هو الحياة اليومية الداجنة التي يعتصرها ثالوث المسكن والمأكل والملبس.

طوبى لمن أوغلوا، فهم وحدهم العائدون وما من قيامة ترقى إلى قيامتهم، لأنها تأتي من فائض الحياة لا من فائض الموت!

كتابة المكتوب وقراءة المقروء

الكتابة تفاجئنا، وأحيانا نعرف ما نريد من خلالها وليس قبلها، إن ممكنات الورقة البيضاء لا حدود لها، وقد تبدد هذه الممكنات فى رسالة لا شأن لها غير إبلاغ عاطفة زائفة، وقد تكون «قدما مربعا من الورق» يأسر العالم كله كما يقول «لوتشى» الحكيم.

فى الحوار كما فى الكتابة يفاجئنا اللسان بما لا نعرفه، وما لم يسبق أن لاح فى رءوسنا مع الآخر الذى يحاورنا ونحاوره تتكشف لنا طبقات غير مرئية من ذواتنا، ونصغى لأنفسنا كما لو كنا غرباء!

أستطيع بقليل من اللامبالاة أن أحيل هذه ال «نا» إلى صيغة المتكلم المفرد وأقول: إننى اكتشف ذاتى من خلال الآخر، يستفزنى، فيصل الحجر إلى أعماق البركة الراكدة، وتظل دوائر الماء تتسع حتى يهدأ الماء ثانية، وعندئذ أرسل أمواجي، قبضتى مليئة بالحصى والأبار مسدودة كلها، خائفة يرتعد الماء فيها.. لا أعرف كيف وثبت إلى فوهاتها وأغلقتها بهذا الإحكام، مازلت متعلقا بتلك اللحظة التى تحررنى من مساحتى، واللحظة التى أرفع فيها يدى كغريق يستغيث، دعونا من حكمة السفينة المثقوبة ومن حكمة «الرماح

المجتمعة» ودعونا من كل حكمة، وتعالوا نبحث في هذه المرآة السحرية عن تشابهنا حين نخاف وحين نبكي، وحين نقف على شاطئ الحياة نودع غالياً يغرف في ما لا نبصره ولا نستطيع العوم فيه.



لماذا تنسدل ستارة سوداء كثيفة بين بعض الكُتّاب وأنفسهم حين يكتبون، لماذا يأخذون هذه الزينة وهذا الوقار؟

إن بعض الفقراء ممن هربوا من مواجهة أسباب فقرهم يذهبون إلى مكاتب تؤجر أثاثا وديكورات ليوم أو ليومين، يلجأ بعض الفقراء الخجولين من فقرهم إلى المكياج المؤقت لاخفاء فقرهم، وبذلك يكرسونه، هناك فقراء لا يخجلون من فقرهم يشهرونه عاريا في وجوه السادة ويمشون به، ويصلون به، ويحبون بعضهم به أيضاً!

الفقراء الشاهرون فقرهم في وجه العالم أو التاريخ ينامون بدون كوابيس ويبصرون أنفسهم كما هي في المرايا غير المكبرة، وغير المصغرة، وكذلك الكُتّاب، بعضهم يدهن فقره بأصباغ مستعارة، يستعير من مكاتب التأجير التي هي «الكتب» أثاثا مؤقتا لضيوف عابرين، ويتحدثون عن كل شئ إلا عن بكائهم السرى وكوابيسهم الليلية.

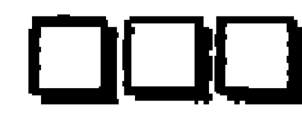
أرى رجلا يمشي مسرعا بثياب النوم، وهو يتأبط لفة

كبيرة من الورق، بداخلها ثيابه المكوية، العرق يسيل على صدغيه، أراه غير مبال بأثماره من حوله، لأنه بعد قليل سيرتدى ثيابه المكوية وحذاءه اللامع ويذهب إلى مكان ما، إن ذلك المكان «ما» هو ما اتخذ الرجل زينته كاملة من أجله، أما الأمكنة الأخرى، والناس الذين مر من بينهم بفوضاه وتدافع معهم بكتفيه فهم خارج اهتمامه، بعض الكتاب كهذا الرجل تماما، يتخذون زينتهم الداخلية من أجل قارئ «ما» الذى هو بمثابة مكان «ما»، ويبدأون بالكتابة كأنهم جاهزون لالتقاط صورة، إنهم يخفون عن القارئ عرقهم وفوضاهم الجميلة، ألوانهم صفر، ليس النضج بل من الذبول قبل الآوان، أصواتهم مشذبة، يتحدثون كما لو كانوا يتحدثون خلف ميكرفون أو جهاز تسجيل.

البعض يكتبون بالطريقة التى يأكلون بها ويصافحون بها، والبعض يكتبون كما لو أنهم يتناولون الطعام لأول مرة فى مطعم من مطاعم الدرجة الأولى، نصف زبائنه من النساء، كان أحد الشعراء «سبندر» يقول: لكل كاتب عدو وهمى يتوجه إليه دون أن يدرى، ويدافع أمامه عن فشل متوقع، وبعض الكتّاب يتوجهون إلى زملاء محددى الملامح أو مدرس قديم نعتهم بالفشل، لكن ماذا عن الغرباء، هؤلاء الذين يشبهون غيابا موشى بملامح بشرية مختلطة؟ وأنهم يتراء ون قليلا

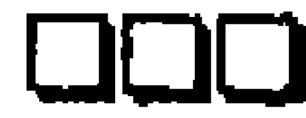
خلف البياض وسرعان ما يحل مكانهم «أعداء وهميون» أو قارئ ذو صفة ما، من أجله كانت الزينة، ومن أجله كانت الكتابة.

يأسرنا كاتب ما لأننا نحسه موفدا إلينا «منا» بأصابعه ومطرقته وصبره جعل «الخام» الذى يملأ صدورنا كيانات ناطقة، ومنح الفوضى أشكالا، أنه باختصار يمنح المعميات التي نستشعرها اسماء يجسدها، ويأسرنا الكاتب الذى لا تكتشف مهارته في الكذب أو في خداعنا، إن أكثر القراء سذاجة، أو أقلهم إدعاء يمتلك حاسة شم الكذب، وتمييز البكاء المحترف من البكاء البكاء.. والسمك الحى من السردين المعلب.



الفرح.. اشتعال القلب ووميض العين، يعلنه الجسد المشوى بالحرمان حين يدنو العنقود، بشريا كان أم شجريا، الفرح الذى يكون إلهيا كما يصفه «برغسون» يأتى متأخرا بعد دلال الحواس، لست متعجلا أو متفائلا لكى أبحث عن فرح برغسونى فى مأتم الجسد هذا، الفرح الذى يشع من تجانس المشهد البشرى المعافى، في السوق الضيق الذى ترشح جدران بيوته بالأعوام المشبعة بكل ما هو إنسانى تمتزج رائحة اللحم النئ برائحة العرق، وتأتى روائح التوابل

الحريفة لتشحن الهواء بوعود غامضة، لا أريد إعادة بناء المشهد، الحيوان الذي يجتر بلا مبالاة أو العجوز المتحلقة حول دجاجاتها، الصبى الذى ينحنى على مقود دراجته تاركا الريح تعبث بقميصه، المشهد يمنح نفسه دمغة واحدة لكل عابر، لكل شحاذ يطرق أبواب الشمس، نجلس فى هذه الغرف الضيقة الباردة أكثر مما يجب، الحارة أكثر مما يجب، أنوفنا متقابلة وأعيننا تحاول قدر الامكان أن لا تلتقى، خلسة نتذكر ما يجعلنا نطيق فراغ اللحظة الراهنة، وخلسة نحلم بيوم لا كالأيام، وبظهيرة ليس كهذه الظهيرات المشبعة بالرطوبة والعرق، حيث يأوى كل شئ إلى «غمده».



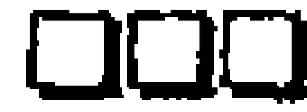
يقول أحد الفنانين: من حين لآخر يحتاج الفنان إلى شئ يشابه مياه «أخيلوس» التى كانت تغطس فيها نساء اليونان قديما حتى يجددن عذريتهن. أين تجرى مياه «أخيلوس» هذه، وفى أية أرض؟ لقد أتى اسم العادة وهروم الحواس على فنانين وكُتَّاب فقدوا عذريتهم منذ أمد طويل..

دعونا نتخيل مياه اخيلوس هذه خارج الاسطورة، إنها فى الداخل فى أقصى ما يمكن بلوغه فينا، لقد تراكمت العادات كالطلاء والغبار على السطوح اللامة للأشياء، وصارت الاجساد رموزا وما كنا نسميه فيما مضى من أجل اجتيازه

صار اسمه يفصله عنا ويغربه.

تاخت الفصول فى الغرفة الواحدة حيث النوافذ مغلقة طوال السنة أشجار تسهر وحدها فى الحدائق وعلى رصيف الشارع، لماذا تهمل الأشجار هكذا ونشترى نباتات الظل بأغلى الأثمان؟ لماذا نهرب من الغابة ونملأ البيوت بالقطط والكلاب واللوحات الوحشية؟؟

لماذا نغادر الغابة لنخلق غاباتنا فى أحدث مبانى المدينة؟؟



تدخل معبد الكاهن شاهرا الأسئلة كالنبال، وهناك تجلس فى حضرته تحدق فى عينيه الزائغتين، ربما من هول الرؤيا وربما من أسئلتك الوحشية، كل الذين تخطوا عتبة المعبد عادوا عزلا من النبال، ومنتشين بالأجوبة الواثقة، اصطحبت الكاهن، اقترض منك بعض اسئلتك وألقاها على سيدة، كلاكما، الكاهن العريق وأنت تمشيان بين الأدغال الكثيفة وتطول بكما الرحلة قد تألفان الوحشة، ويتدجن الصوت البرئ، وقد تعويان فى منتصف الغابة حتى تتمزق عروق العنق أو تنثقب السماء، لا يحرج الكهنة والقديسين شئ كموت طفل، حيث تتعسر المبررات، هنا لا يكون الموت انتقاما أو ثأرا من شر قديم، هنا يكون الموت فاتكا بكل ما للعقل من قدرة على التبرير.

لهذا واجه ضحايا طاعون كامو الأب «ياتلو» بصرخاتهم العنيفة، فإذا كان الراشدون قد دفعوا الجرثومة الطاعون ثمن أخطائهم أو «خطيئاتهم» فلماذا يدفع الصبي البرئ ثمن خطأ لم يقترفه؟

لماذا يموت الأطفال وهم على أعتاب النهار؟ سيصمت الكاهن الذي جرحت عزلته، كما صمت الأب باتلو.

لكن لماذا كل هذا الالحاح الدرامي على الغروب؟؟ أما من شئ يجتذب رأسك نحو شروق الأشياء.

«إلى الأبد» ما الذي يعنونه بهذه الكلمة ونصف؟ ومن الذي سينوب عنا في الميلاد القادم؟

تأتى لحظة قد يكون لها علاقة بضغط الدم، وقد يكون لها علاقة بتوازن سرى بين الكواكب، تشعر في هذه اللحظة بأنك لم تعد مفردا، ولم تعد قطرة ضائعة في الهواء، وقد لا تبلغ الأرض، وتشعر في هذه اللحظة بالتماس مع الآحاد المبعثرة... المتباعدة، وقد تشعر دمعة واحدة بأنك لم تعد وحدك.

هنا يحدث ما يشبه التئام جرح بينك وبين العالم، ويصبح لكلمة «تاريخ» معنى غير المعنى المتداول في المدارس والحوارات والمقالات المفرغة من الإنسان والضوء إذن ثمة من سينوب عنك، وسيرى تلك الشجرة الخالدة بعد غروبك، وثمة

من سيمشى بساقيك فى طرقات لم تذقها قدماك من قبل، وقد يأتى من سينتصر لك...!

وتحاول عبثا أن تصطاد اللحظة تلك، وأن تكتشف سر الإمساك بها، قد يكون لضغط الدم علاقة بذلك، وقد يكون لاعتدال الطقس وتباشير الخريف علاقة بذلك، على أية حال، باسم تلك اللحظة ومن أجلها اكتشف الإنسان الكتابة، أعين البكاء الشرى والنبيل في ليل الحيوان والحجر.

«غزالية» تنتاب الغابة كالقشعريرة، فتتذكر قمرا أضاءها بعض الليل إنها لحظة واختفى!!!!!

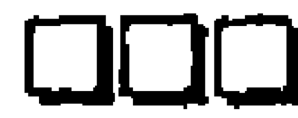
تفاحة ماركيز المشوية!

كتب «لوركا» واحدة من أجمل قصائده فى رثاء مصارع الثيران «ميخياس» وظفر فازلاف تجنستى راقص الباليه الروسى بما لم يظفر به روائيون وشعراء روس، عندما وجد من يقرأ ما كتبه بالقدمين فى رقصات يتولى فيها الجسد التعبير عن فلسفة لا تحملها اللغة، ولا تقوى عليها الكلمات، وإذا كان ما كتبه جابرييل ماركيز عن «شاكيرا» قد أثار دهشة البعض، ممن لا يجدون آصرة بين الكتابة والرقص، خصوصا وأن الروائى الكولومبى يصارع مرض السرطان، فإن تلك المقالة أثارت شهية مثقفين لمشاهدة شاكيرا وسماع صوتها ما دامت قد اجتذبت واحدا من سادة الكتابة فى

النصف الثانى من القرن العشرين، واعترف بأنني واحداً من هؤلاء، فقد قبلت بالغواية كما نسجها ماركيز، وشاهدت خلال ليلة واحدة حزمة أشرطة، تضم أغنيات راقصة وبرية لهذه المطربة اللبنانية الأصل، لكن اللاتينية المذاق والجنون، وإذا كان ماركيز قد فضل الجوافة على التفاح، وأطلق رائحته على أهم الحوارات التى أجريت معه، فإن شاكيرا ذات الجذر اللبنانى، حملت تفاحتها معها، ولم تكن قد رضعت سلافيها، وهى تفاحة لبنانية، لكنها مشوية، ومن يعرفون أن هناك أكثر من أربعين طريقة لتناول التفاح طازجا ومشويا ومطبوخا، لابد أن التفاح المشوى مكث فى ذاكرة الفم أكثر من سواه، لأن الماء يتسرب منه، ولا يبقى سوى لحم التفاحة الذى لا تطاق حلاوته وقد تجرح اللسان.

ما الذى استوقف ماركيز فى شاكيراً؟ أول ما يتبادر إلى ذهن المهوسين بالهويات القاتلة والقتيلة والمبتورة، إذا استعرنا ما يقوله معلوف العربى وداريوش الإيرانى، هو أنها كولومبية، وهو كولومبى أيضاً، لكن ما يحرك الهواجس لدى أمثال ماركيز شئ آخر، غير هذا، فهى كنموذج لجسد برى، يستعيد لغة الردفين القديمة، ويثب فى الريح كقطيع أرانب وحشية، تستوقف كاتبا ذا مزاج حاد، وهو الذى أثار فى روايته خريف البطريرك روائح حريفة، ومناخات تنتهى الرواية، لكنها تمكث

في الذاكرة، وقد تتوغل في مسامات القارئ بحيث لا ينساها على الإطلاق، والفارق بين ما كتبه إدوارد سعيد مثلا عن الرقص الشرقي من خلال أشهر نماذجه التقليدية «تحية كاريوكا» وما كتبه ماركيز عن شاكيرا، هو أن ماركيز وجد نفسه منجذبا بقوة إلي ما يحف بهذه المرأة من مجال مغناطيسي، هي تخم الأذن والعين معا، وتوقظ في المشاهد والمستمع فضولا ما كان له أن يستيقظ لولا مرونتها وخفتها، وأخيراً اقتران صورتها بصورة فرس لم تدجن.



الرقص بحاجة إلى إعادة اعتبار، منذ تحول إلى حرفة ليلية لاصلة لها بالتعبير عن الذات وكوامنها، لأن الجسد كله بحاجة إلى مثل هذه الإعادة للإعتبار، بعد أن زجته الرأسمالية المتوحشة وتجارة الرقيق من مختلف الالوان في هذه البورصة التي يتراكم فيها اللحم على اللحم، فالجسد يمكن أن يكون ثرثارا أو أبكما، بمعزل عن اللغة واللسان، سواء تعلق الامر بالرجل أو المرأة، لكن تاريخ الكبت وتابوات الحرمان، قرنت كلمة الجسد بالمرأة فقط، فهو وليمة الذكورة لآلاف لا تحصى من الأعوام، وإن كان الفيلسوف الألماني شوبنهاور كان أكثر من استنفرته هذه المسألة، فكتب فصلا نادرا ومثيراً عن جسد الرجل باعتباره الأجمل والأبهى

والأحكم من جسد المرأة، ومن يقرأ ذلك الفصل فى مديح جسد الرجل قد يتصور لوهلة أن نوازع شوبنهاور «مثلية» وأنه يخفى ميلا مكبوتا نحو شذوذ لم يثبت أنه مارسه، فالأرجح أن كراهيته لأمه، التى كانت كاتبة مغمورة فى طفولته، ويثير الابن غيرتها هى، هى السبب فى نفوره من النساء جميعاً، لأن ما أورده من أسباب المفاضلة بين جسد الرجل وجسد المرأة قد لا يقنع إلا من يشبه شوبنهاور، فى تشاؤمه الشامل من كل شئ، وفى انحيازه النيتشوى إلي القوة والارادة والسوبرمان!



لقد اشتهرت شاكيرا الكولومبية بسرعة فائقة، وثمة من يطربون لها وهم لا يفهمون اللغة التى تغنى بها لأنهم يسمعون حفيف الجسد، ويكتفون بما يقوله بفصاحة نادرة، وهذا ما يميز التفاحة المشوية ذات الجذر اللبنانى عن ثمرة الجوافة، أو شجرة الكاكاو، أن لها رائحة تصطاد أكثر الأنوف أنفة وعزوفا عن ملاحقة هذا الشذى الأسود، وإذا كان هناك من يقول بأن الأغنية تتعفن إذا ابتعدت عن الرقصة، مثلما تتعفن إذا نأت عن الجسد، فإن مشاهدة شاكيرا كمطربة تحرمها من ثلاثة أرباع حضورها الأنثوى، إنها تستدعى مثلا موروث الفردوس المضاع، والخطيئة الأولى بما

مهرت به ساعديها من الأفاعي المنقوشة بالحناء، ولعل هذا المناخ هو الذي يغرى أحدنا بأن يستحضر رائحة التفاح المشوى على باب الجنة المحرمة!

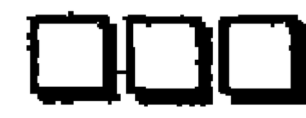
ولكل راقص أو راقصة فقط القوة التى.يتكثف فيها التعبير، كما له عقب آخيلة الذى يفتضح هشاشة الحركة وافتراق الرقصة عن موسيقاها.

ما تمحور جسد شاكيرا كله حوله، هو الردفان، بحركة لا تتقنها غير أفراس برية، استبد بها شبق الصحراء فى موسم لقاح.

فهى إذ تدور حول نفسها كالنافورة، أو ترسم برشاقة عدة دوائر تتخارج محيطاتها أو تتداخل، أنما تطلق إمكانات الرقص الشرقى الذى عهدناه بحيث لا يصبح مجرد حركات متكررة ورتيبة، أو ما يشبه المنمنمات الجسدية، والأرابيسك فى دوراته المتكررة، امتياز هذا الجسد نصف الأسيوى ونصف اللاتينى هو فى قدرته على قطع المتواليات الحركية بحيث يتسارع ايقاع الرقصة حتى توشك أن تجترح لها مدارا خارج الجسد ذاته!

وإذا كان ماركيز يقدم المفتاح مثلما فعل أدوارد سعيد عندما قدم المفتاح أيضاً من خلال كاريوكا، أو كولن ولسون من خلال تقديمه المفتاح الوجودى لنجنسكى، فإن ما يتبقى

يتعهده المشاهد والمستمع، بما أوتى من خبرة فى تذوق التفاح في الفرن أو على غصن الشجرة، أو عند المنعطف الأخير بين الجنة والجحيم!!



يرى ماركيز فى أحد الحوارات التى أجريت معه أنه كان يقيم في غرفة صغيرة على سطح بيت بباريس، تملكه عائلة فرنسية، اعتادت أن تقدم تلك الغرفة لكاتب شاب شرط أن يكون فقيرا أو معدما، ويضيف ماركيز أنه وزملاءه من أبناء القارة اللاذعة فى كل شئ كانوا يتقاسمون كيسا من العظم من أجل الحصول على وجبة من الحساء.

آخرهم بالطبع لا يظفر من اللحم حتى برائحته، لأن العظم يكون قد تحول إلى حصى لفرط ما طبخ، وامتصه الماء. فى الرقص والغناء يحدث شئ كهذا، لكن بصورة غير حسية، فالمشاهدة العاشرة مثلا لرقصة تقترن بأغنية لشاكيرا تحذف نصف السحر والجاذبية، لأن مهارة المخرج، وصانع الاكسسوارات تتكشف، مثلما تتكشف الخدعة السينمائية فى فيلم غير محكم الإخراج، فالثياب قلما تستخدم لتكريس العرى، أو دفعه إلى أقصاه، لكنها فى هذا المثال الذى تقدمه شاكيرا، تتحول إلى عرى اشد فصاحة، وهنا لابد من استذكار مثالين، الأول قدمه سارتر فى إحدى قصصه

القصيرة - الطويلة، عندما قال: إن الإنسان الأكثر سمنة يكون أكثر عريا، وكان لأول مرة بعين صياد ماكر قد ابتكر «بارومیتر» لقياس منسوب العرى، والمقصود بهذا، هو الجسد السمين يحتل حيزا أكبر من الحيز الذى يشغله جسد نحيل فى الهواء.

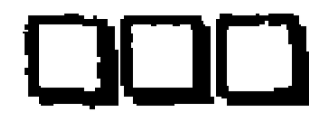
والمثال الثانى ما تحدث عنه مصمم أزياء فرنسى عندما وصف «التنورة» فى الربع الأول من القرن العشرين، التنورة ذات الكسرات التى تخوض حربا مع الجسد، فهى تبقى على حاله فى المناطق غير المأهولة من الجسد الذى يرتديها، لكنها تأخذ فى التفتح والتباعد عندما ترتطم بالمناطق المأهولة، أو ذات الكثافة من اللحم والشحم.

وإذا كان ماركيز قد تساءل بشكل دراماتيكى ومثير عن أعشاش غربان السلطة فى قصور الباتريرك، وبين أعمدة الرخام والقفازات البيض للخدم، وشذى العطر وباقات الزهور، فإن من حق قارئه أن يتساءل أيضاً عن موقع الأنوثة فى بعدها العضوى المحض فى رقصة يشتبك فيها الجسد مع نفسه، ويحاول أن يفلت من شروشه التى طالما تورط بها، فاليد التى تندفع بقوة وتوشك أن تقلع من الكتف الذى تنبع منه، سرعان ما تعود، وكذلك الساق التى تحاول أن تنفصل عن مدارها، إنها إذن لعبة الحوار الأبدى بين الكائن وشرطه، وبالتالى بين العضو وموقعه فى سياق البدن.



هناك رقصة للخيول شاهدناها جميعاً فى الأفلام العربية خصوصاً فى مناسبات الفرح، ولم يخطر ببالنا ذات يوم أن الفرس أو الحصان إذ يرقصان يكونان فى ذروة الألم، لأن تدريبهما على الرقص يقترن بوضع جمر لاسع فى الرمل أو التراب، ويبقى السر أسرا وساحراً إذا عرفنا أن الحيوان يستعين على احتمال الألم بالموسيقى، فهو يضبط خطواته المتألمة على الصوت الموسق، وأذكر أن أحدهم قال لى ذات يوم أن العازف الهندى الذى يرقص الكوبرا بمزماره ليس كما يبدو لنا فى المشهد المألوف، فالأفعى صماء، ولا تسمع، لكنها عبر حركتها البندولية تحاول اتخاذ الوضع المناسب للدغ المزمار وأصابع العازف!

وقد أحسست وأنا أشاهد عدة أغنيات راقصة لشاكيرا، أنها تحاول اتخاذ المناسب للدغ، رغم أنها ليست صماء، وليست كوبرا بالرغم من الحنين الذى ينزفه جسدها إلى أزمنة كان الرقص فيها عبادة، والعازف رسولا!!!



تفاحة مشوية إذن، سال منها السلاف وتركز السكر بحيث أصبح شاقا على المذاق وجارحا للسان، لعل هذا ما أحس به الكولومبى العجوز الذى شاخ غمده ولم يشخ السيف الذى يهجع فيه، وإذا كانت ثمرة الجوافة التى أحبها ماركيز

تصطاد الأنف برائحتها عن بعد، فإن التفاحة المشوية لا حاجة بها إلى استخدام أية حيلة أو شبكة لمثل هذا الصيد، فهى اشبه بطائر النورس الذى يقال بأنه يصطاد السمكة... ثم يراها!!!!!

أرملة المؤلف

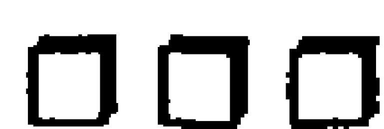
لم تكن الكتابة الروائية لدى أبرز ممارسيها معزولة عن وعى نقدى نظرى، هكذا يصبح فهم كونديرا مثلا أكثر سهولة عندما نقرأ كتاباته وتعليقاته عن الرواية ومصادرها فى الحياة بمجملها، فإن كتب الحياة هى فى مكان آخر روائيا، عاد ليكتب الرواية هى مكان آخر أيضاً، وامتاز وعى هذا الكاتب عن معظم معاصريه بادراكه الفذ لما سماه ثنائية الكثافة والشفافية، أى كثافة السلطة وبالتالى الدولة وشفافية الفرد، وهى ثنائية معكوسة تفضح الخطاب السياسى للنموذج السائد، سواء فى المكان الذى عاش فيه وشهد عليه تشيكوسلوفاكيا قبل أن تنشطر إلى توأمين، أو فى منفاه، فهو الوريث الشرعى لفرانز كافكا، إن لم يكن قد انحدر من صلبه ليكمل حكاية «جوزيف ك» ويقدم أسرار القلعة ونهاية المحاكمة التى جزّ فيها رأس البطل ككلب على صخرة، وما نقوله عن كونديرا يصدق على ماركيز واستورياس وبورخيس مثلما يصدق مع لورنس دريل وجورج أورويل وآخرين، فهؤلاء لم يقولوا: إنهم شيدوا صروحهم الروائية على المرتفعات، وكفاهم الابداع شر النقد أو التعليق.

ومثلما تعيننا كتابات كونديرا على فهم عالمه الروائى

وتفكيك نصوصه، فإن مقالات أورويل، خصوصا الهجائى منها للنثر الانجليزى فى النصف الأول من القرن العشرين تقدم لنا مفاتيح سلسة تدور فى أقفال رواياته، وإذا كان أبرز شعراء الحداثة فى أوروبا كانوا من أبرز النقاد، فإن التفسير الأولى لهذه الظاهرة هو الهاجس الذى يدفع هؤلاء إلى ترسيخ وتكريس الحساسية الجديدة، وجعل الصدمة ممكنة الاحتمال وبالتالى قابلة للفهم والتخطى، ويبدو أن المبدعين الأشد ميلا إلى ممارسة النقد هم هؤلاء الذين يحدثون انقلابات رؤيوية فى ثقافات وآداب بلدانهم، فشعراء الرومانسية وخصوصا الثالوث الأشهر، كوليردج وشيلى وكيتس، مارسوا النقد واصدروا البيانات الشعرية للدفاع عن الشعر ذاته وعن جدواه وهو يتعرض إلى التشكيك بهذه الجدوى إضافة إلى الدفاع .

عن رؤاهم ومفاهيمهم الخاصة للشعر، إذن لم يحتكر الشعراء الحق فى النقد، فالروائيون ساروا على الدرب ذاته، وإن كانت لهم طريقتهم الخاصة النابعة من خصوصية الفن الذى يبدعونه، ولا ندرى كيف تسلل مفهوم قاصر إلى ثقافتنا حين اعتقد البعض أن الابداع يكتفى بذاته، وأن الروائى كما الشاعر يتلقى الإلهام من شياطين ذكورية، لأن أيديولوجيا الذكورة فاضت فى تراثنا حتى شملت الشياطين أيضا، وعبّر

الشعراء العرب القدامى بعضهم، بأن الفحل منهم من كان شيطانه ذكرا، وغير الفحل سواء كان نعجة أو ناقة أو فرسا هو الذى يبتلى بشيطان مؤنث!



إن ما كتبه إليوت ناقدا، وكذلك باوند وماكليش وسيتويل وسواهم، أضاء مفهوم الحداثة ، ودافع عن حق الشعراء فى اجتراح طرق جديدة، بعد أن استنفذ الشعر فى زمانهم طاقته، وصار يراوح أو يحاكي وقد تسرب منه إيقاع زمنه، وروح الحياة فيه، وقد لايستطيع شاعر يسكنه وهم الالهام أن ينكر بأن ما كتبه إليوت عن هاملت لشكسبير وما سماه المعادل الموضوعى للعاطفة، يقدم الكثير من العون لقراءة إليوت ذاته، لأن الرؤيا لاتتجزأ ، والشاعر لايرتدى وشاحا خاصا أو تبعة خاصة أثناء كتابة القصيدة .

صحيح أن ما يقال بأن الشاعر هو حاصل جمع نصوصه يبدد الكثير من الالتباس من الإنجاز الشعرى لشاعر ما، لكن الكتابة النقدية ليست مجرد هوامش على متون النصوص، كما أنها حين يمارسها شاعر ذو رؤيا، ليست اقتراحا لنماذجه على الآخرين ضمن المعروف أن النقد إفراز حضارى أشد تعقيدا من الابداع، خصوصا ذلك الابداع الذى يقترن بالفطرة تنزيها له عن الصنعة، أو الافتعال والنحت فى

الصخر كما قيل من شاعر عربى عسير الشاعرية مقابل آخر يغرف من بحر، لأنه أكثر موهبة وأبعد عن الصنعة .

والشعراء والروائيون الأشد عزوفا عن الكتابة النقدية وغير النقدية خارج المدار الابداعي المحض، هم على الأغلب ممن يتوجسون ويحترزون من افتضاح الرؤى والمرتكزات الثقافية لإبداعهم ، لهذا سارعوا قبل سواهم إلى تبنى ما سماه رولان بارت موت المؤلف، لكن بعد أن أعادوا إنتاج هذا المفهوم، وحذفوا منه أهم ما يشكل محتواه .

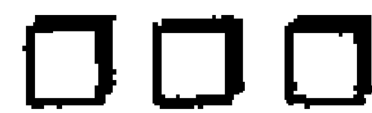
فليس المقصود بموت المؤلف تحويل النصّ إلى أرملة، وليس المقصود أيضا، حذف كل القرائن والامتدادات التى تنبثق من النص وتتغذى من جذوره .

على أية حال، فإن عصرنا هذا، الذى لم تعد فيه المعرفة موزعة فى خانات، وأصبح كل كشف معرفى فى حالة حراك وجدل حيوى مع الكشف الآخر لم يعد يتيح لمن تلهمهم الشياطين سواء كانت ذكورا أو إناثا، أن يناموا ملء جفونهم على شواردها، ليسهر الخلق ويختصموا فى التأويل والتقويل والإحالات، فالمبدع، سواء كان شاعرا أو قاصا أو روائيا فى مجال الأدب على نحو خاص، لم يعد يعيش على مرتفعه الشخصى، وعزولا عن حركة واقع، واشتباك تاريخ، فهو طرف أصيل فى المعادلة الكومية، وسؤاله الابداعى ليس سؤالا

مجردا، أو مصفى من شوائب التراب، والرياح التى تعصف بالعالم من حوله.

وحين قال سارتر: إن فلوبير أضاع فرصة الشهادة على عصره إلى الأبد، لم يكن يقصد أدلجة الأدب أو زجه فى منحى تسجيلى يحرمه من حق التحليق والتعبير بحرية، لكن من يفوّت على نفسه فرصة الشهادة على واقع هو من ضحاياه، سيكتشف بعد فوات الآوان، ما اكتشفته تلك الفتاة البريطانية خلال الحرب العالمية الثانية، فقد كانت لامبالية بما يحدث فى العالم من حولها، تكتب وترسم بمعزل عن الحرب التى تقضم كل شىء حولها، ثم اكتشفت كما يقول ستيفن سبندر أن الأمر الذى صدر باطلاق النار على أبيها مرّ من حديد المقعد الذى كانت تتقاسمه مع عشيقها الشاب فى حديقة نائية !

بالطبع هذه ليست دعوة لتجديد ما سماه سارتر الالتزام فى الأدب، أو ما شاع فى أمريكا بعد الأزمة الشهيرة عام ١٩٢٩ عندما استنكر النقاد صدور زاية لثورنتون وايلدر هى «عودة مدام أندروز» وقد خلت من أى صدى للأزمة، والمجاعة، وما تردى فيه المجتمع حين تحللت منظومة قيمه .



شعرنا العربى لم يحفل بالنقد، وجماليات القصيدة إلا فى

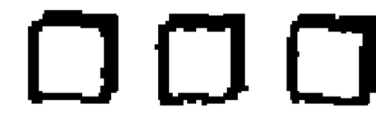
الفترات التى شهدت انقلابا أو محاولة فى التجديد، لأن الاتباعيين الذين يحاصرون كل ما هو جديد ، وما يصدم ذائقتهم وحساسيتهم يندفعون بقوة إلى صدّ هذا التحول، مما يستولد من الجهة الأخرى استجابات وردودا، تحاول تسويغ هذا التجديد وإضاءة الأفكار والمفاهيم التى فرضته .

لهذا قدم شعراء الرومانسية العرب نشاطهم النقدى إما من خلال بيانات أو مقالات على غرار ما فعله شعراء الرومانسية الأوروبية، وإن كان شعراء الحداثة العرب فى الخمسينات والستينات من القرن الماضى كانوا أشد نزوعا إلى الكتابة النقدية، وكأنهم يدافعون عن جديدهم، ويدرأون تهمة حاصرهم بها الاتباعيون عندما قرنوا الحداثة بالتخريب، والتغريب، وأحيانا الاستشراق الفنى .

وإن كان الشاعر أدونيس هو الأبرز، والأكثر نشاطا فى هذا المجال، سواء من خلال كتاباته عن الشعر من الداخل، أو تمحيص موروثه، فإن ذروة ما قدمه فى النقد التطبيقى ليس ما كتبه عن شعراء وقصائد، بل في مختاراته الشعرية (ديوان الشعر العربى) ، فالاختيار سواء تعلق بالشعر أو النثر يقتضى تركا، وبالتالى فهو نقد تطبيقى فى أعلى مراحله، لكن من انحازوا إلى الرؤيا الأدونيسية شعرا ونقدا وحساسية، لم يوسعوا الكوة التى أحدثها فى الجدران بل ضيقوها عندما

ازدحموا على بابها .

أذكر على سبيل المثال فقط، قراءته الخاصة لمواقف النفرى، وما نشره فى «مواقف»، سرعان ما تحول لدى المقلدين إلى أيقونات، وصارت حكمة النفرى كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة تتردد على كل لسان، حتى على تلك الألسنة الثرثارة التى تضيق رؤاها، بسبب اتساع عباراتها أو العكس!



سواء تعلق الأمر بالنقد الروائى الذى مارسه روائيون من داخل التجربة، أو بالنقد الشعرى الذى مارسه شعراء، فإن خلاصة المسألة هى أن من كانت المعرفة هاجسا أصيلا لديهم لم يقولوا ما قال المتنبى عن النوم ملء الجفون، فالزمن تغيرّ كثيرا، والمعرفة اكتشفت قارات ومجرات كانت مجهولة لدى الأقدمين ، وأصبح التأويل جزءا صميما من نسيج الابداع .

لهذا لم يقرأ النقاد العجوز والبحر لهمنجواى بمعزل عن التركيب الواعى حتى لاسم البطل سانتياجو أو سانت يعقوب، ولم يقرأوا موبى ديك للفيل كعمل يكتفى بذاته، وبلا إحالات معرفية، ويمكن أن يقال الشىء ذاته عن رواية السقطة لكامو، وكذلك الطاعون .

وهناك قراءة بالغة الدقة والحصافة قدّمها قس ايرلندى

لرواية الطاعون هو الفرد أوبراين من خلال أسماء الأبطال كشفت الوجه الآخر للرواية .

وسأعترف شخصيا، وعلى حساب أنانية ذاتية في القراءة، بل الاستقراء، أن ما كتبه المبدعون، شعراء وروائيين خارج نصوصهم قد أعانني كثيرا على فهم تلك النصوص، لأن من يدركون بأن لديهم ما يقولونه، يقولونه مرارا وبوسائل مختلفة، لأن كل كاتب كما قال كامو في كتابه «وجها الحياة» نبعا واجدا يغذيه على امتداد العمر والكتابة !

واستطاع الناقد فيليب يونج أن يبرهن على صحة هذا المفهوم عندما طبقه على أعمال همنجواى ، منذ القصة الأولى التى كانت أشبه بسيرة ذاتية حتى العمل الأخير، إذا اعتبرنا الانتحار نصا كاملا ومغلقا !!

نوستالجيا من ورق !

بالأمس، وبما يشبه نوبة مباغتة، نفضت الغبار عن رفوف من الكتب المنسية، تلك التى ولدت منها الأسئلة الأولى، وأيقظت الهواجس التى لولاها لكنا هناك، حيث تتأمل الكائنات أظلافها أو تتبادل نظرات الريبة وهى تشتبك على قليل من الماء والعشب.

تلك الكتب لم نفطن إليها إلاّ قبل أربعة أعوام، وعندما احتفل العالم بوداع ألفية ليستقبل أخرى، ولولا السؤال التقليدى الذى تختتم به الصفحات الثقافية الأعوام والقرون والألفيات، لما فطن أحد إلى أهم الكتب التى ظهرت فى القرن العشرين، وصاغت هذا الوعى رغم ما يثقله من شقاء .

وأرجح أن الكثيرين منا أطرقوا دقائق لإستذكار كتب صالت وجالت، وسادت ثم بادت، لكنهم لم يكلفوا أنفسهم عناء العودة لقراءة هوامش كتبوها بالقلم الرصاص، ولم تبلغها ممحاة الزمن بعد !

وليست النوستالجيا وحدها هى ما تعيدنا إلى رائحة ذلك الورق الأصفر، بل شحة الحاضر المحتضر الذى تتضاعف مزاعمه كلما تضاعفت قدرته.

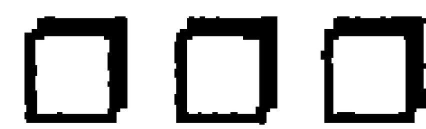
إن معجما كاملا من مفردات تنتمى إلى سلالة الحلم

والتغيير والتجاوز قد نفدت طبعته من الأسواق مثلما نفدت من الذاكرات أيضا. فنحن الآن أكثر واقعية، وأقل حلما، وربما أكثر ارتهانا لشروط تختزلنا إلى ما سماه هربرت ماركيوز البعد الاستهلاكى الواحد !

ولأن الثقافة تحولت إلى نظام من الموجات المتعاقبة التى تتكسر على الشاطيء ولا تصل، فإن المعرفة أصبحت أشبه بمتوالية من العتبات، أو حتى الأبواب التى لاتفضى إلى بيوت، فما من مبتدأ يعثر على خبره فى هذه الشبه جملة الكونية التى أعادتنا إلى ما قبل الحداثة وهى تحتفل بما بعدها.

وككل «المابعديات» حدثت المفارقة الثقافية العجيبة، وإذا كان ما بعد الاستعمار قد جدّد الاستعمار وأعاد إنتاجه بحذق ومهارة وقدرة فائقة على التخفى، فإن ما بعد الصناعة خلق حنينا فولكوريا إلى ما قبلها .

كما أن ما بعد الحداثة أذكت الحنين إلى كلاسيكيات ظنّ المثقف الأرعن أنها بادت، وهى في الحقيقة باضت ولم تبد، وإن كانت أعشاشها ليس بين الورق بقدر ما هى فى ممكنات الواقع وتجليات المحلوم به.. إذا لم يئده الواقعى والذرائعى وثالثهما الكلبىّ ..



استطيع أن أذكر أسماء عشرات من تلك الكتب، منها روايات وأشعار ونقد، وعلم اجتماع وتاريخ وتأملات، كان لدينا فائض من الحلم وليس من الوقت فقط لقراءتها وامتصاص الثدى المترع بالشّهد حتى آخر قطرة !

كان ذلك عندما كانت القراءة بريئة، وليست رحلات صيد يومية للحصول على مؤونة للكتابة، فنحن لانقرأ ما نريد، بل ما يفيد، والفوائد تتلخص في ميدانين، الأول مواكبة ما يصدر حديثا، لا لأهميته، بل لطزاجته على الأقل بالمقياس الصحفي، والثانى تعويض الفراغ الذهنى والروّحى، لأن إنتاج الأفكار بعكس توليدها، يحتاج إلى صفاء ونزاهة وفراغ وشيء من الكسل العالى .

توليد الأفكار يحتاج فقط إلى قابلة، وسواء كانت قانونية ومعترفا بها أو مجرد هاوية تختنق الأجنة بين أصابعها لإرضاء فضولها، والزمن أنثى وليس ذكرا قدر تعلق الأمر بالحمل والوضع والإرضاع، وهنا سأورد مثالين فقط لايضاح ما أعنيه ، المثال الأول هو قصة شهيرة لجوركى عن خادمة خنقت طفل مخدومها لأن النعاس دمرّ إمكانيتها على السهر والمقاومة، وقد بدت القصة عند نشرها فظة، بل مدانة لأنها تضيف صفة الجريمة إلى عاملة من البروليتاريا، لكن بعد عدة عقود نشرت البرافدا الروسية، وهى جريدة النظام والحزب

قصة واقعية عن خادمة خنقت طفل مخدومها كي تستطيع النوم.

نحن هناك إزاء واقعية الممكن، أو واقعية الاحتمال، التى لاتنأى كثيرا عن أدبيات نظرية الاحتمالات العلمية .

والمثال الثانى، يرويه ألبير كامو عن صديق له فى مدينة وهران الجزائرية، كان الرجل وكيلا لتأجير المبانى، وانتحر ذات مساء بشكل باغت أصحابه ومن يعرفونه، لأنه كان ينعم بصحة جيدة، ولا يشكو من الفقر .

يقول كامو : إن قرار الانتحار كان قد اتخذه الرجل قبل خمسة أعوام من تنفيذه، عندما فقد طفلته الوحيدة، لكن الدودة التى باضت فى القلب فقست بعد خمسة أعوام، وأراد كامو أن يقول بأن الناس يموتون قبل أن يموتوا لأنهم ذوو خيال، بعكس الكائنات الأدنى التى لاتموت إلا عندما تموت.

إن ما ينفض الغبار اليوم عن المجلدات الثلاثة لأزوالد اشبنجلر بعنوان «سقوط الغرب» قد يندهش وهو يرى مناخات وأحداث من الربع الأول من القرن العشرين تتكرر الآن، فالمدرّس الذى أصغى إلى صوت انهيار الغرب من نافذة حجرته فى شتوتجارت عام ١٩١٧، لم يبصر الطائرة منذ لحظة إقلاعها، وفاته الكثير من السقوط المبكر، لأن ما يصفه بالسقوط بدأ قبل ميلاده، وقبل الحرب العالمية الأولى التى

أثارت شهيته لرصد السقوط!

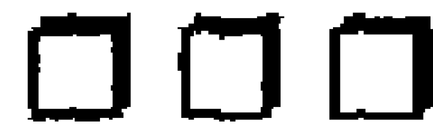
وما قاله هذا الفيلسوف المحروم من الأدراج فى قائمة الفلاسفة يبدو كما لو أنه كتب للتو وبحبر لم يجفّ .

لأن ما نعيشه منذ تلك اللحظة حتى الآن هو المدنية لا الحضارة، لأن مقياسنا النهائي هو الكم لا النوع، وهجراتنا المعرفية هى إلى الخارج وليست إلى الداخل !

وقد يعثر من يقرر نفض الغبار عن ذلك الرف المهجور على مغامرات الأفكار لألفرد وايتهيد ، هذا إذا انتابته حالة من الغثيان مما يقرأ هذه الأيام، ووايتهيد الذى قال إن اليونانيين قالوا كل شيء وكتبوا كل شيء وفعلوا كل شيء لم يكن مبالغا لأنه تحدث عن الهاجع من الممكنات فى أقوالهم وأفعالهم ، وفق نظرية الاحتمالات ذاتها !

كم من الكتب الأخرى التى ترجمت لمرة واحدة فى الخمسينات أو الستينات من القرن الماضى وتلاشت ؟

هذا السؤال يبرره سواء التفاهم الكارثى بين جيلين على الأقل، فالجيل الذى ولد بعد الستينات أى فى السبعينات النفطية والداّجنة ، ووائدة الثورات والحريات والأسئلة، محروم من تلك الكتب وقد يهز كتفيه ساخرا إذا ما حدثه أحد عنها، لأنه متورط رغما عنه «بالجانك فود» والحليب الصناعى، والأغذية المسرطنة، والعلاقات السريعة الأشبه بمناديل الورق!



قبل أربعين عاما، قال ناقد عربى .. «ترجم كتابا، تنشىء حزبا» ، وكان يسخر من موجة الترجمة الرائجة فى تلك الأيام، فالماركسية فى ربيعها وكذلك القومية والوجودية، ولم يكن هناك كيمياء معرفية تتيح الإذابة والدمج بين مصادر مختلفة ومتناقضة للمعرفة، لكن الحلم كان غزيرا، وكان لدى الناس شغف فى كل شىء، بهذا الشغف عشقوا، ومثلوا أفلاما، وكتبوا أشعارا وروايات ، ورسموا وغنوا!

وفى غياب هذا الشغف، قد نحصل على أدب تضيق به رفوف المكتبات والأرصفة، لكنه يبقى من ذلك الطراز الذى وصفه «لوركا» عندما قال: إنه يقرأ أحيانا قصائد وروايات لها شكل معقوب ولها أيضا مضمون، أى لهم لحم وعظم لكنها خالية من النخاع!

والنخاع عند لوركا قد يحمل اسما آخر لدى سواه، وقد يكون الشغف أو اصابة سرية بجنون بهى ، وله عقلانيته المضادة وأطروحاته المانعة للسائد والداجن، والمستعمل حتى الاهتراء !

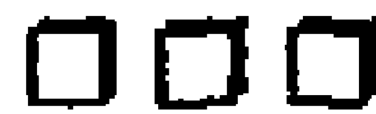
وهذه مناسبة للإعتراف ، بأن ما نظن أننا قرأناه من تلك الكتب ليس صحيحا، وأية عودة للقراءة الثانية تتولى اكتشاف هذا الوهم، وقد يكون أسوأ ما ترسخ لدينا من أوهام، هو ما نسميه التكرار، لأننا نعيش زمنا يضجر فيه المرء حتى من

جسده ومن كل ما يجده متاحا، وهو الزمن الذى توقعه ناظم حكمت عندما قال لزوجته فى إحدى رسائله من السجن، إن الناس هذه الأيام لا يذكرون موتاهم أكثر من عام ، ولو بقى ناظم حيا حتى مطالع هذا القرن لقال : إن الناس لايذكرون موتاهم أكثر من ساعة هى ساعة الدفن!

لقد وجد التكرار من يدافع عنه، ويعيد إليه الاعتبار إذا كان تعبيرا أصيلا عن نهر يولد دائما من النبع ذاته .

فقد حظى تكرار الشاعر شستوف مثلا بمديح نادر، واعتبر ألبير كامو فى كتابه «وجها الحياة» أن كل ما كتبه كان ينهل من نبع واحد ..

واستطاع الناقد «فيليب يونج» أن يثبت بأن كل ما كتبه ارنست همنجواى كان تنويعا على وتر أصيل واحد ! وذلك من خلال استقصاء حيوات شخوصه منذ البداية حتى الخاتمة !



كم كان ويلهالم رايش رائيا، ومستشرفا أيامنا عندما كتب رسائله إلى الإنسان الصغير أو الإنسان «الترانزستور» ، فالعولمة الآن فى بعدها المستتر وغير المتداول هى حذف لا لخصائص حضارات وثقافات وهوايات، بل هى حذف لملامح الأفراد، إنها المرادف الدقيق للقطعنة، وخلاصة فلسفتها هى «الامتثال»، لهذا فإن الإيدز الآخر الروحى أشد فتكا

بالبشرية من الإيدز بمعناه العضوى - الوبائى، مادام الأمر متعلقا بتدمير المناعة، والعدوى من شذوذ حول التواصل إلى تدابر، مثلما حوّل اللغة إلى وسيلة مثلى لازدهار سوء التفاهم!

نعرف بالطبع أن موسيقى الجاز وما تلاها لم تطرد المارد السيمفونى من آذاننا وقلوبنا كما أن التليفزيون لم يخرج لسانه من الشاشة للمسرح .

لقد أحسست خلال تلك النوبة المباغتة بما أحس به الناس فى الفيلم الشهير الذى حمل ٥٥٠ فهرنهايت، عندما ذعروا لأن الكتب ستحرق كلها، فهرعوا إلى البرارى والغابات لحفظ ما يستطيعون منها عن ظهر قلب .

إن خطرا يماثل الحرق، يتهدد تلك الكتب المهجورة والمنسية، ولو استمرّت نوبتى أكثر مما استمرت لقمت بتصدير عشرات النسخ من تلك الكتب التى غدت صفراء لكنها صفرة عباد الشمس أو سنابل القمح !!

سيرة بلا ذات !

كتب «جيمس ثربر» مقدمة بالغة الطرافة وبأسلوب كاريكاتورى لسيرته الذاتية، التى حملت عنوان أيامي العصيبة، واستهل مقدمته بعبارة من تشليني، يعظ فيها الكتّاب بأن لايقدموا على كتابة السيرة الذاتية قبل بلوغ سن الأربعين، شرط أن يمتازوا عن سواهم من البشر بأفعال تعد من الخوارق، لكن «ثربر» الكاتب ورسام الكاريكاتير يعترف بأن حياته الرّتيبة تخلو من أى خارق للمألوف، وأن أقصى ما جازف به فى حياته هو التصويب على زجاجات البيرة الفارغة بالحصى على بعد ثلاثين خطوة، ولم يكن قد بلغ الأربعين عندما كتب سيرته، لكن عصرنا كما يقول «ثربر» وهو من أبناء النصف الأول من القرن العشرين، لايعترف بأى حدود ، لهذا بامكان أى شخص يتقن الكتابة على الآلة الطابعة أن يكتب سيرته الذاتية حتى لو كانت حياته يوما واحدا متكررا وبلا أى استثناءات لافتة.

ولو كتب ثربر سيرته فى أيامنا حيث أصبح الانترنت لا الآلة الطابعة هو أداة كاتبى السير، لهزّ كتفيه عدة مرات .. وتوقع صدور سير ذاتية بعدد الناس !!

إن هذا الهاجس الأزلى لدى الناس الذين يرغبون فى

كتابة تاريخهم الشخصى، وتدوين مذكراتهم، كان وما يزال مجالا رحبا لسجال لا آخر له حول مفهوم السيرة الذاتية، خصوصا بعد أن تعرضت أهم السير لشكوك النفسانيين، بحيث لم يستطع روسو مثلا أن يقنع قارئيه من ذوى الاهتمام بالسايكولوجيا بأنه كان صادقا وصريحا وشفافا، وقد رأى بعض هؤلاء أنه سلط الإضاءة على مواقف ليحجبها عن أخرى، خصوصا ما يتعلق بالجنس وعلاقته المبكرة بجسده وبأحد معلميه ..

وقيل شىء كهذا أيضا عن مذكرات القديس أوغسطين رغم تحولها إلى أمثولة فى الاعتراف والجرأة ، خصوصا فى زمانه ذى الكوابح الصارمة ..

وثمة كتّاب اشتهروا بسيرهم الذاتية أكثر مما اشتهروا بأعمالهم الإبداعية، مثل شاتوبريان ومارى بشكرتسوف، وراقص الباليه الروسى فازلاف نجنسكى، والتفسير التقليدى لاقبال الناس على قراءة السير الذاتية لا يتجاوز ما يسمى هاجس الافتضاح والتلصّص على حيوات الآخرين، إضافة إلى إحساس القارىء بأن ما يطالعه ليس من نتائج الخيال، بل هو وقائع، والشخوص من لحم ودم.. هذا إضافة إلى ترجيح الميل الفطرى لدى الناس للسرّد أو «الحكى» أكثر من ميلهم للتحليل والتفكيك !

وما نطالعه في أيامنا من سير ذاتية، يدفعنا إلى التساؤل البرىء حول مفهوم السيرة وجدوى كتابتها، وإلى سؤال أقل براءة عن صديقتيها، خصوصا بعد أن احترف بعض الساسة والناشطين والكتّاب اختراع طفولات تليق بما انتهوا إليه في سنوات النضج، فثمة من اخترع أباه أو أمه، وثمة من اخترع أصدقاء وأعداء، كي يتحولوا إلى مشاجب لاسقاطاته ورغائبه.

فكيف يمكن لسيرة ذاتية أن تكون بلا ذات، ومجرد توصيف خارجي للعالم، أو رصد موضوعي للوقائع ؟ ونحن نعرف بأن مشهدا واحدا قد يتعدد ليصبح بعدد من شهدوا عليه، تماما كما أن حزمة قش كالتي رسمها «مونيه» عشرين مرة خلال نهار واحد لأنها تبدلت تحت الضوء عشرين مرة على الأقل .

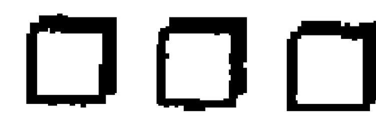
وقد لايعنينا الساسة الذين يختزلون الحياة وأعمارهم إلى أصداء وظلال لمواقف سياسية عندما يكتبون ما يسمونه السِّيرة الذاتية، فالذات محذوفة عمدا من نصوصهم، لهذا فهم ولدوا حكماء وبلحى ، ولم يراهقوا ولم يخطئوا، لهذا فأسرارهم الجديرة بالكشف تدفن معهم، وقد يكون لديهم بعض الحق في مجتمعات لاتعترف بحق الفرد في الاعتراف والمجابهة ، لأن تربوياتها الأشد نفوذا تتأسس على فلسفة التكتم، والتستر ، وممارسة المحظور بعيدا عن العيون .

لكن المثقف الذى يجازف بكتابة سيرته الذاتية لن تسعفه الذرائع فى الاحتجاب وراء حاجز لغوى، لأن إقدامه على مشروع كهذا ليس مجرد رغبة فى إفراغ الماضى والتخفف من ثقله، لأنه حين يكتب أيامه، يكتب أيام الآخرين أيضا من خلال ما اختزن فى ذاكرته ولا وعيه من الزجر الاجتماعى وسائر المكبوتات التى كابدها .

أذكر أن مستشرقا فرنسيا علق ذات يوم على سيرة طه حسين «الأيام» مبديا استغرابه من وقارها، ومن الحياء الشرقى الذى حال دون البوح بأسرار الجسد، خصوصا لمن عانى فقدان البصر فى مجتمع ريفى، يفكر الناس فيه بعيونهم ومن خلالها، وقد يتبدد عجب هذا المستشرق قليلا إذا عرف العقاب الصارم الذى يحاصر به من يكتب سيرة ذاتية شفافة فى المجتمع العربى.. ولعله عرف شيئا عن عقاب المغربى محمد شكرى بعد صدور سيرته «الخبز الحافى» حيث منعها الرقباء العرب وطاردوها من مطار إلى مطار ومن صندوق إلى صندوق ومن مكتبة إلى مكتبة .

وباستثناء هذه السيرة، رغم أنها أوحت أكثر مما باحت فى بعض المواقف، فإن سيرة د. سهيل إدريس تشكل انعطافه إلى حد ما فى كتابة السيرة عند العرب المعاصرين، فقد تجاوز د. سهيل الحدود المتعارف عليها اجتماعيا ورقابيا،

ولم يتردد فى تقديم الأب كما هو، دون تجميل أو إعادة إنتاج لحساب نرجسية من أى نوع، وقد تخضع سيرة د. إدريس وسيرة شكرى أيضا لتحليل نفسى كالذى أخضعت له سير سابقة من طراز سيرة روسو .. فيبدو الاعتراف فى موقف ما بمثابة التواطؤ على التكتم فى موقف آخر، لأننا مازلنا نعتقد بأن الاعتراف قد تعلقه بالجسد والجنس هو سيد الاعترافات كلها ، وأجدرها بالشجاعة .

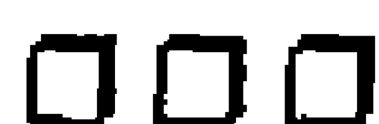


إن أخطر ما يتعرض له كاتب هو استخدام سيرته فى روايته أو نصه الأول، وهذا ما تورط به همنجواى مثلا، مما أتاح لناقد مثل فيليب يونج أن يقول بأن أبطال همنجواى فى عمله الأول اطلوا برؤوسهم فى كل أعماله اللاحقة ، ولا يصعب على قارئه أن يعثر عليهم هنا أو هناك بأسماء أخرى ووظائف أخرى ، وقد لايكون ما رآه الناقد .

يونج عيبا يؤاخذه عليه كاتب مثل همنجواى، فثمة نقاد آخرون يدافعون عما يسمونه التكرار الأصيل .

وهناك عبارة شهيرة لناقد روسى عن الشاعر ليرمنتوف، فقد قال إن تكراراته الأصيلة تنبىء عن أصالة ينبوعه ، وهذا ما كرسه البيركامو فى كتابه «وجها الحياة» عندما قال: إن لكل كاتب نبعا واحدا يغذيه على امتداد العمر، فالكاتب ليس

قردا رشيقا يقفز من شجرة الى أخرى، ومن غصن إلى آخر وأحيانا من غابة إلى غابة، إنه يمكث قليلا أو كثيرا عند هواجسه ويواصل الحفر تحت قدميه ! .



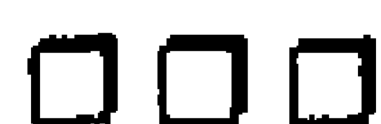
إن حذف الذات من السيرة ، قد يتم التحايل عليه بالافراط باستخدام ضمير المتكلم، لكن لعبة استخدام الضمائر كما افتضحها ميشيل بورتو قد تصبح تقنية حاذقة للتضليل ، لأن الذات ليست مختزنة فى ضمير أو اشارة أو تلميح، إنها مبثوثة فى نسيج السيرة ، بحيث يصلح لكل حاسة من الحواس دورها وامتيازها وفرادتها أيضا لأن القارىء يشم بأنفه لا بأنف الكاتب الذى يقرأ له، وإن كان يشاركه القرائن، وكل ما يصاحب تلك الرائحة!.

ولكى توجد الذات كما هى ، ويكامل تاريخها ، يجب أن تتوافر لها مناخات اجتماعية وثقافية وسياسية تتيح لها البوح بلا مصدات، وبدون رقابة ذاتية قد تكون أنكى من آية رقابة خارجية .

فالأصابع التى ترتعش اذا اقتربت من بعض الكلمات تمتلك تاريخا وذاكرة من الخوف، وقد تتولى بنفسها الحذف ، لأن المحاة لا تفارق القلم عندما تكون الكتابة بنصف لسان!..

والحكاية ليست أخيرا فى البحث عمن يعلق الجرس، فالقطط التهمت كثيرا من الفئران التى جازفت بهذه المهمة الدفاعية، والكاتب الآن هو ضلع أو أقنوم فى مثلث يتألف من قارىء وناشر ومؤلف، والناشر العربى ملقح ضد المغامرة، فهو رقيب أيضا، وقد حفظ الدرس عن ظهر قلب وقلم .

لهذا قد يبدو الكلام عن حرية الكاتب بمعزل عن الحريات التى ينعم بها الآخرون، محض أوهام، لأنه لا يجد لحظة الحصار والمطاردة قاعدة اجتماعية تسنده، ويغدو أشبه بتمثال يتأرجح على قاعدة تنصلت منه !..



هل يمكن لمن لا يعى ذاته، ولا يعانى اكتشافها فى أقصى الوحشة أن يكتب سيرة ذاتية ؟ .

وهل يمكن لمن قضمت القطعنة وفقه الإمتثال ذاته أن يستشعر بينه وبين الآخرين ؟ ..

هذه الأسئلة وسواها تبقي قيد التكرار كلما تعلق الأمر بحرية التعبير عن الذات، وعن ما يدور فى عالمها السفلى .

وقد يمضى وقت طويل قبل أن يغامر المثقف العربى بتدوين حياته كما هى، وبلا أقنعة أو مساحيق، لأن الشيزوفرينيا تحولت من مرض إلى أيديولوجيا، اعتنقها ساسة ومربون ورعاة، وأصبح الصدق - لا الكذب - هو ما

يعاقب عليه الانسان، خصوصا فى مجتمعات يزعم الآباء فيها أنهم معصومون، لهذا يشطرون حياتهم إلى ليل كله ليل، ونهار كله نهار، فثمة معجم خاص للأسرار، ولكل مايدور بين المرء ونفسه وثمة معجم آخر يتداوله الجميع كما لو أنهم فى حفلة تنكرية .

وإذا أضفنا الى عوامل الزجر ، وأدبيات التكتم والتستر ما طرأ فى أيامنا من تأثيم وتكفير، وتخوين، فإن من يترددون فى كتابة السيرة محررة من الخوف هم فى تناقض ملحوظ مع ثقافة «قروطسية» ومن يقرون بدوران الأرض اليوم هم أضعاف من كانوا يقرون بذلك فى زمن جاليلو أو برنو، لكن محاكم التفتيش تغير خشب الموقد، وقد تغير حيثيات المحاكمة، لكن النتيجة تبقى واحدة ، وهى تتلخص فى انكار جاليلو الجهورى لدوران الأرض واعترافه همسا بأنها تدور!.

تشفير النصوص

بالرغم من اقتران هذا المصطلح «التشفير» في السنوات الأخيرة بالتلفزة الفضائية ، خصوصا تلك التي تبث الجسد مجردا من حمولته الآدمية، إلا أن النصوص التي تنشر فرادى أو في مجاميع تطرح سؤال التشفير هذا على نحو آخر ، فحتى وقت قريب كان الشاعر مثلا يضيف إلى قصائده هوامش توضح الاحالات والتضمينات سواء كانت ميثولوجية أو تاريخية، ويكفي أن نتذكر بأن الأرض اليباب لإليوت اضاف اليها صاحبها مئات الهوامش، وهي بمثابة فك «الشيفرا» بالنسبة للقارئ أو المرسل إليه غير المتخصص، ولدينا في شعرنا العربي الحديث نماذج متباينة في هذا السياق، فثمة شعراء تحولت نصوصهم الى عناقيد من الاحالات الأسطورية والتضمينات التاريخية ، لكنهم افترضوا بالقارئ شريكا، ولم يعبأوا بأية إيضاحات ، أو مايمكن تسميته توفير الأرض المشتركة بين المرسل والمرسل إليه، إن تشفير النص هو بمعنى ما إغلاقه ، وجعله مكتفيا بذاته ولذاته، اذا استخدمنا المصطلح الوجودي بمعناه الدقيق ، ولم تكن هذه الظاهرة لتستحق التوقف والمراجعة لولا سببين أولهما: إحساس ما بأن الشاعر الحديث بلغ حدا من اليأس

في الوصـول الى المتلقى حـال دون البـحث عن مشـتـرك ذهنى وثقـافى مـعـه، ثانيـهمـا: عـزوف مـعظم الشـعـراء عن اضـافـة هوامش لأنهم يريدون تحرير نصـوصـهم تمامـا من أى غبار آخر غير ما يعتقدون أنه غبار الذهب، اى غبار الابداع ذاته!.

وبالرغم من انحسار مسـاحـة التلقى لنصـوص مكتفـيـة بذاتها، ومتـعـالية برموزها واحـالاتها إلا أن هذا أتاح لها ما يسميه برادلى الوجود المتعدد ، بحيث يقرأ النص على عدة مستـويات وأحيانا تكون القـراءات بعدد القـراء أنفـسـهم رغمْ ندرتهم ، هنا سنجد أنفسنا إزاء ظاهرة ليست جديدة لكنها تنامت ونتـأت على السطح بفـضـل فـائض المكبـوتات على اختلاف أنماطها ومستوياتها وهى ظاهرة «الاحتيال» وتحويل النص ابداعيا كما المشهد المتلفز الى خطاب ملغوم، يعتمد على الايحـاء والقـارئن ، على نحـو «بافلوفى»، بالمعنى الذى حدده بافلوف للتعلم الشرطى، واقـتـرن رنين الجـرس المرتبط بوجبة الطعام بلعاب الكلب!.

وما نشـاهده أحيـانا من مسـرحيـات كوميـدية أو أفـلام تراوح بـين الكومـيـدى والتـراجـيـدى بشكل ملفق يفـقـدها المشـيـتين، يجزم بأن ظاهرة التـحـايل على الممنوع والمسكوت عنه قد دخلت مرحلة التشفير، ونستطيع للمثال فقط أن نتذكر توظيف كلمات مـثل الذرة فى إحـدى المسـرحـيـات المنطوقـة

باللهجة المصرية لنرى كيف أن الكلمة تفقد دلالاتها المعجمية على امتداد المسرحية، وتتحول الى كلمة أخرى تماما، لكن الذوق العام والرقيب لا يسمحان باستخدام تلك الكلمة عارية وكما هى .. لهذا يحدث التشفير اللغوى الذى يتحول بالتدريج الى لغة إشارية بديلة ، وما نسميه التلميح ، أو الايماءات ، هو فى حقيقته «شيفرا» تكونت فى حقبة ساد فيها الممنوع ، وكان لابد للمياه الجوفيه أن تبحث عن قشرة هشة كى تندلع منها .

ومن يلاحظ الناس فى بلادنا وبالتحديد كبار السن منهم وهم يتحدثون ، يجد أنهم يستخدمون عبارة «بلاقافية» بعدد المرات التى ترد فيها ضمائر مبهمة وقابلة للاحالات الجنسية على وجه التحديد، وكأن فائض الكبت جعل ما له علاقة بضمير الغائب ذا محمول جنسى، وبامكان اى راصد لهذه الظاهرة فى حياتنا أن يقدم قائمة طويلة من النكات والطرائف الملغومة باحالات جنسية، والتى يتطلب تفكيكها إحاطة بالشيفرا سواء تعلقت باللغة المهربة أو بالسايكولوجيا السائدة ..

وإذ كان التشفير يتضح أكثر فى مشاهد سينمائية أو متلفزة، فإن استقصاء تجلياته فى النصوص المكتوبة ليس ميسورا الا لمن قرر أن يرصد الظاهرة ، وأن يقرأ الظلال وما

يسمى ما بين السطور .

فقد مر وقت كان بامكان أى شاعر أو قاص أن يزعم بأنه تخطى كل الخطوط الحمر واجترح المسكوت عنه فى نصه، والأمر هنا لايتجاوز الوهم أو خداع الذات، لأن الشيفرا التى يلوذ بها الشاعر أو القاص غير قابلة للتفكيك ، وهى تواطؤ بين المبدع ونفسه،

وما دام اللعب بالضمائر متاحا لكل قلم، فإن الإفراط فى استخدام ما يتصل بالغائب أو المجهول منها هو كما يسميه سارتر مرض عقلى بامتياز ، فالمجانين هم الأكثر استخداما لضمائر الغائب، ونسبة شقائهم ومخاوفهم الى المجهول .

لهذا قد تكون هناك حدود تقريبية بين الشيفرا القابلة للفهم، والنص المغلق وبين ما سماه نقاد الشعر ومنهم ويليام أمبسون الفارق الجوهرى بين الغموض والابهام.

فالغموض من ماس ، والابهام من فحم ، والغموض المتلالىء قد يضيف الى النص مستويات تجعله متعددا، بعكس الابهام بأنماطه السبعة – حسب امبسون – الذى يحول النص إلى كتلة لغوية صماء ! .

ويبدو أن هناك نزوعا خالدا لدى البشر كى يبحثوا عن البريء فى الداجن والغريب فى المألوف .

اذكر مثلا عبارة لـ ت . س . إليوت لم تكن مضاءة بهامش من هوامشه (هي البوابات الساخنة) ، أتاحت لنقاده أن يجدوا فيها كل شيء باستثناء ما أراد هو قوله.. فهي الاعضاء الجنسية لدى أحدهم ، وهي مسارح الحروب بالنسبة لآخر ، وهي منطقة الاعراف او اللمبو بين الجحيم والفردوس لدى ثالث ..

إننا أحيانا نسقط على نصوص مالا تقوى على حمله، لأن للكلمات تاريخا اجتماعيا ونفسيا، وقد لا تعنى كلمة موت أو حب أو فراق لدى شخص ما تعنيه لدى الآخر، وحين قال المتنبى أنه ينام ملء جفونه عن كلماته تاركا الخلق يختصمون حول معانيها، لابد أنه كان يصدر عن رؤية من هذا النوع ، وهي أن تعدد الكلمات التى لا تصبح أسيرة المعاجم أو محنطة فى تعريفات دقيقة ! .

وما قيل عن جواز بعض المحظورات للشاعر وليس لسواه، لم يكن المقصود به الوزن فقط، أو مايسمى «الزحاف»، فهذا التجويز يشمل اللغة أيضا، ويذهب بالانزياح الى أقصاه ، مادامت الكلمات تغادر معانيها الهاجعة فى المعاجم كى تتجدد في كل ابداع، وتبدو كما لو أنها تستخدم للمرة الأولى ، ولعل هذا المفهوم هو الذى دفع كاتبا مثل سارتر الى استثناء الشعر مما سماه الأدب الملتزم ، لأن مادة

الشعر هى الكلمات ، التى تجترح فى كل نص معانيها الخاصة الجديدة، وبعكس ذلك يفقد الشعر أهم عنصر فى مغامراته كخلق ..



ثمة مقولات لا حصر لها منسوبة لشعراء عرب قدامى ومحدثين يمكن ادراجها تحت عنوان التشفير، منها مثلا الرد الشهير لأبى تمام على من لم يفهموا ما يقول ، فالفهم هو من صميم هذه الشيفرا، وعلى من يريد الاستمرار فى رصد طائرة وهى تحلق فى الفضاء حتى تصبح بحجم دبوس أن يكون شاهدها لحظة الإقلاع، لهذا المثال الدقيق عبر إليوت عن الشيفر التى تحول الشعر فى نهاية المطاف الى تسلية راقية حسب تعبيره .

إن من يمضى قدما فى رصد هذه الظاهرة ، يجد فى الامسيات الشعرية مثالا بالغ الحيوية والوضوح بل التجسيد لما نسميه التشفير، فالمتلقى يصفق أحيانا وبانفعال عضوى أكثر من كونه ذهنيا أو وجدانيا لجملة شعرية قد تبدو عابرة بالنسبة للشاعر ذاته .

بمعنى آخر قد يخسر المتلقى شعرية النص لصالح ما يذكره به من معارف أو مفاهيم ، لأنه يبحث أحيانا عن اللاشعر فى الشعر وهو آخر من يعلم، ويعود ذلك إلى

تربويات جمالية، وأخرى سياسية لا تقيم وزنا لكيفية القول، لأنها تنهمك بما يقال فقط، وكأن الشعر مجرد إطار مزخرف لخطاب يمكن قوله نثرا ..

إن الشعرية في أقاص تجلياتها ، قد تبدو فك ارتباط مع اللغة المألوفة ، ومع القواميس ، لهذا فهي بمنطقها المضاد، والبرىء لابد أن تجترح ، «شيفرا» تعين المتلقي كي يتحول إلى شريك ، وأن لا يبقى في ذلك المقام الأخرس والأصم الذي حددته أدبيات الإلقاء ومسرحة النصوص المقروءة بصوت جهوري ، وقد يبدو هذا الكلام تكريسا لليأس الذي شمل شعراء الحداثة من «الشعبنة» والتعميم ، بحيث يصبح الشعر حكرا على الشعراء ابداعا وتلقيا ومشاركة، لكن الحقيقة هي أبعد من هذا، فالشيفرا لم تكتمل بعد، ولم تفرز من المفاتيح ما يتيح لنصوص معلقة أن تصبح ذات نوافذ وشرفات، وأن تجد من يتفاعل معها ولا ينفعل بها فقط، ليس لأن عمر الحداثة لم يحقق النصاب الزمني المطلوب ، بل لأن الحداثة بحد ذاتها ملتبسة ، وتعاني - عربيا - من عدة ازدواجات تبدأ من الرؤى .. وقد لا تنتهي عند النصوص المنجزة أو قيد الانجاز ..

اذكر أن الراحل د.زكي نجيب محمود، وهو ليس ناقد شعر محترف، كتب نقدا لديوان صلاح عبدالصبور (الناس

فى بلادى) وكان عنوان مقالة «د.محمود» الناس فى بلادى ليسوا هكذا، لأن الناقد احتكم الى معيار منطقى وفلسفى فرأى الناس كما يشتهى أن يكونوا .

بخلاف الشاعر الذى التقط من الناس فى بلاده نماذج هى الأقرب الى مزاجه الفكرى والنفسى ..

لدي الناقد تتراجع الشيفرا بحيث تصبح الكلمات بحجومها وأجسادها المعجمية، أما لدى الشاعر فهى تهاجر الى نصوصه محررة من المنطق المألوف، لكن هذا الأخير سيجد نفسه يحاور المرايا ويلتبس عليه الأمر فيظنها أبوابا اذا لم تتحقق له تلك الشيفرا التى تلقى المفتاح على عتبة النص بالنسبة للمرسل إليه ! ..

عاش ليروى ...

هل يكفي عنوان فرعي على غلاف كتاب لتمويل مقالة دونما حاجة إلى قراءة صفحة واحدة منه؟ هذا السؤال راودني قبل أن أشرع في قراءة مذكرات ماركيز ، فهو اذ يعلن لقارئه منذ الغلاف بأنه عاش ليروى ، يحيله علي الفور إلى تراث روائي وقصصي ثم ينقطع طوال عقود ، شغل فيها ماركيز النقد، وأسال لعاب القراء على المزيد من واقعيته السحرية إن كان مثل هذا الوصف يفي بتصنيف أولي لكتابة يصدق عليها ما قاله أرنست فيشر، وهي الواقعية بصفتها خيالا مركزا ..

تساءلت ايضا ، ماذا لو نشر ماركيز مذكراته قبل هذا الوقت، الذي توقع فيه قراؤه بأنه على وشك الانتهاء من أعماله الكاملة خصوصا بعد إصابته بالسرطان الذي لايزال يقاومه ببسالة تليق بأمثاله، ممن خذلهم الجسد كما لو كان مطية أعياها التجوال فكبت !.

إن صدور مذكرات كاتب ما ، بعد نشر معظم أعماله الابداعية ستحيل القاريء كما الناقد إلى تلك الأعمال، بحثا عن جذورها ، وعن الهواجس الأولى التي كانت تلك الأعمال تلبية إبداعية لها، وبالفعل ، لم يخذل ماركيز قارئه، خصوصا

الأشد حصافة والأدرى بشعاب رواياته ، فالكولونيل الذى لم يجد من يكاتبه ليس بعيدا عن الراوى، إنه من صميم حياته الواقعية ولا يصعب على الناقد أن يتتبع مسار شخوص ماركيز، ويضبط المؤلف وهو يطلق ممكناتهم من طور إلى طور، وكأنهم يرقات.. كسرت شرانقها، وإن كان منها ما توقف لسبب ما فيما يسمى طور العذراء ! ..

إن كاتبا يبدأ مذكراته من تلك اللحظة التي يلتبس عليه فيها شكل أمه وهى التى جاءت تستعين به لبيع بيت لابد أن يهيء قارئه لسلسلة من الأحداث، تتجاوز كونها قرائن روائية، أو حياة من أجل (الحكى) إلى ماهو أبعد، فالمؤلف ذو الطفولة التائهة ، أو الضالة، اصطحب معه ذلك الخيط الحريرى الذى لم يفارق نسيج الخيش وهنا تكمن سحريته حتى وهو يطهو حساء من عظم مستعار، كما روى فى حوار سابق ضمن كتاب حمل عنوانا تفوح منه رائحة الجوافة الطازجة والحريفة!..

وثمة حقيقة تفرض نفسها على قارىء هذه المذكرات، هى أن راويها كان قد قال الكثير مما لديه عن فنه الروائى، وعلاقته الحميمة مع شخوصه فقد اعترف مثلا بأنه بكى لساعات وهو مستلق علي سريره ، لأنه كان قد فرغ للتو من قتل أحد أبطاله الذى قاسمه لفترة طويلة علبة سجائره

وفطوره وكأسه، وقلقه، لكن ما قيل ذات يوم عن كازنتزاكي الذى كان يؤجل قتل زوربا يصدق على ماركيز ، فكلاهما أطال حياة بطله تهربا من الاعدام القسرى ، لكن من يخلق ابطالا كزوربا والكولونيل لن يستطيع قتلهما ، حتى لو كلف فرقة اعدام لتنفيذ هذه المهمة ..



هل يمكن لما قيل روائيا أن يعاد انتاجه على نحو سردي؟ وهل تشكل المذكرات بعد حياة مفعمة بالانجاز ما يشبه الرواسب ، أو ما تبقى فى المصفاة ؟ ..

الأرجح أنها ليست كذلك، فما من روائي يعزل من مخزونه ما يصلح للاستذكار بعد حين، اللهم الا فى حالات نادرة، كالتى وقع فيها ارنست همنجواى كما يقول فيليب يونج، فارنست تورط بحشو جزء من سيرته فى عمله الابداعى الأول، وندم علي ذلك ، إذ كان عليه أن يقتصد بهذه السيرة ، ويبثها فى مجمل أعماله ، لأن يونج استطاع ان يتقصى تجليات شخوص همنجواى وهواجسه فى أعماله كلها من البداية إلى النهاية، وكأنه يكرر ما اعترف به البير كامو عندما قال فى كتابه وجها الحياة أن لكل فنان نبعا واحدا يغذيه من العمل الأول حتى العمل الوداعي!..

لكن، هل تقدم المذكرات في خريف الكاتب اضاءات

كافية لإعادة قراءاته ؟ أم أن ما قيل بأن علينا أن لانثق بالروائي ، بل بروايته يجد له حيزا في هذه المناسبة ؟

لا شك في أن الإلمام بمناخات الكتابة سواء كانت شعرية أم روائية قد يعين الناقد والقاريء علي تفكيك ما كان عصيا وشبه مغلق، فالنص ليس أرملة بأية حال ، ولم يكن المقصود بنظرية موت المؤلف حسب بارت مثلا حذف كل ما يضيء النص شرط أن لا تكون هذه الاضاءة تقويلية، وليست تأويلية، فالتأويل هو من صميم النص، ومن صميم ممكناته الهاجعة بين سطوره بعكس التقويل (البروكوستي) الذي يعذب النصوص لتعترف بما لم تقترف فتبتر ساقا هنا، أو تمط ذراعا أو أصبعا هناك !.



مامن سيرة ذاتية، لا تستدعي علي الفور مثيلاتها من حيث النوع الأدبي علي الأقل ولا أظن أن هناك قارئا واحدا لم تخطر بباله مذكرات نيرودا مثلا ، وهو يشرع في تصفح مذكرات ماركيز. فنيردوا قال أيضا وهو مايزال علي عتبة سيرته أنه عاش.. وشهد بذلك وكأنه يقسم، لكنه لم يقل بأنه عاش ليروي.. او ليكتب الشعر بمعنى أدق بل كتب الشعر ليعيش بالمعنى الوجودي العميق للعيش.. وربما لهذا السبب كان التواضع لدى نيرودا شحيحا، فهو الذي أتقن كل شيء

ولم تفلت منه امرأة أو رغبة ، بعكس ماركيز الذى يعترف مثلا بأنه عبثا حاول أن يتعلم العزف على آلة موسيقية .

وثمة سبب أخر يستدعى إلى الذاكرة نيرودا، هو العلاقة بين الشاعر وصديقه سلفادور اللندى ، وهى ما يشبه إلى حد بعيد علاقة ماركيز بفيدل كاسترو الذي كتب عن مذكرات صاحبه بحميمية نادرة، وليست مذكرات نيرودا وحدها ما يخطر ببال قارىء مذكرات ماركيز، فمن عاش ليروى، قد لا يختلف كثيرا عن ذلك الذى نفى عن مذكراته صفة الماضى وسماها المذكرات المضادة أو اللامذكرات وهو أندريه مالرو الذى كان أيضا على علاقة تقرب من التوأمة مع الجنرال شارل ديجول .

لكن ما ينفرد به ماركيز عن هؤلاء هو عدم التحليق عاليا وبعيدا عن جاذبية التراب الذى نبتت فيه جذور رواياته، فالرجل الذى اعترف من قبل بأنه يتداول مع أصدقائه الفقراء القادمين الى باريس من أمريكا اللاتينية حساء العظم المستعار ، لم يعد انتاج طفولته بما يليق وهذه الشيخوخه الحكيمة ..

وقد لا يكون من حسن حظ روائى مثل ماركيز أن تصدر مذكراته بعد معظم رواياته، ونقول معظمها لأن الرجل مايزال علي قيد الحياة والابداع لهذا، فان من اقترنت أسماؤهم

بالسير الذاتية التي كتبوها قبل شاتو بريان وماري بشكرتسف والمركيز دو ساد ، عاشت ابداعاتهم بفضل سيرهم ، وليس العكس لكن ماركيز ، الذي دخلت رواياته إلى معظم بيوت الناس في العالم كله ستبقى سيرته رغم أهميتها، وما تضيفه إلي تراثه عالقة بمنجزه الابداعي ..

ألا يبدو بعض الكتاب أحيانا وكأنهم يتذكرون المستقبل ؟ اذ يمحي الحاجز الوهمي بين الخيال والذاكرة؟

هذا السؤال أيضا، تستدعيه عدة عوامل ، كلما فرغنا من قراءة سيرة ذاتية ، فالأحداث تروى بمهارة من يعيد انتاجها بما بلغه من وعي ، لهذا لن تكون مذكرات ابن السبعين كمذكرات ابن الثلاثين مثلا ، لأن اعادة انتاج الواقعة بدربة لاحقة ومهارة مكتسبة ، تتيح لها المزيد من الظلال ، ومن قرأوا مذكرات الشاعر الروسي يفجيني يفتشنكو وهو في الثلاثين ، لابد أنهم استمتعوا بما امتازت به من عنفوان وتوتر وشعرية طليقة لاتحد منها الحكمة ، لكنهم حتما أحسوا بغياب ذلك المستوى الهادىء من التأمل ، والنظر إلى العالم بشكل أكثر شفافية رغم العمق والاتساع ! ...

إن ماركيز عاش ليروى، وكأنه يعيد إلى الذاكرة ماقيل مرارا عن كون الفن ليس محاكاة للحياة، بل هو الحياة وما يتبقى منها من رحيق ، مادام كل شيء عابرا!..

إنها مفارقة إذن ، تلك التى تحول الحياة إلى مجرد مشروع متصل للتذكر وهنا لا نجد فرقا كبيرا بين مايقوله ماركيز عن الحياة من أجل الكتابة وما قاله شاعر رومانسى مثل كيتس عندما تحدث عن غزلان محكوم عليها إن تعدو الي الأبد وبلا توقف علي لوحة معلقة على جدار .. أو منقوشة علي مزهرية ! ..

زمن دالى!!

قد لا يحتاج المرء الي مناسبة للكتابة عن زمن سلفادور دالي، حتى لو كانت مناسبة تستغرق عاما كالتى كرستها اليونسكو لدالي، وبقدر ما يعتبر دالى وأمثاله محظوظين من حيث الشهرة، قدر تعلقها - شعبيا - بالطرائف ، والحكايات، إلا أنهم ليسوا محظوظين بالقدر ذاته من حيث الاهتمام بالجاد بمنجزاتهم وإبداعهم ، ولا ينافس دالى في مثل هذه الشهرة أحد كالشاعر رامبو، الذى طغت رحلاته ، وعلاقته بفرلين ، وسيرته الذاتية على شعره، ولا أظن أن من يحفظون تفاصيل علاقة رامبو بفرلين، أو رحلته إلى هرار قد قرأوا فصلاً فى الجحيم، أو حتى قصائده المبكرة بالاهتمام والفضول ذاته.

سلفادور دالى، اختزل كسوريالى ومن ثم كدادائى، فهو كان يصطنع المناسبات للتعبير عن سورياليته كرؤيا وكمفهوم، كان يفتتح معرضا بعد أن ينهض من تابوت، ويعدل ياقة قميصه، أو يأتى إلى قاعة للمحاضرات بثياب غواص لأن عنوان المحاضرة كان الغوص فى الفن المعاصر.. أو يفاجىء الجمهور بأنه كان يخفى قدميه الحافيتين وراء الطاولة وينقعهما فى إناء من الحليب ..!!.

حتى علاقته بزوجته «جالا» تحولت الى أسطورة ، خصوصا عندما عرف الناس بمختلف اللغات أن أسم جالا يعنى العالم أو الكون، وأن ما يقوله دالى عنها يقبل التأويل بحيث يصدق على كل علاقته بالكون، الذى لم يتردد دالى فى الزعم بأنه تزوجه !!..

زمن دالي ، ليس ترميزا أو أحجية روائية تبحث عن ناقد يفككها ، فالساعات والعقارب كما رسمها ، توشك أن تكون تعبيرا مباشرا عن رؤيا للزمن غير تقليدية ، فالزمن فى الفن بعامة ليس فيزيائيا على الإطلاق، ولم ينفرد دالى بالتعبير عن الزمن وفقا لمقياس آخر، ويليام فولكنر فى رواية الصخب والعنف علق قفلا على الزمن، من خلال ساعى حائط ، وسيزان رسم ساعة بلا عقارب تدور ولا تدور ، لكن دالى باختياره تلك الأشكال غير المنتظمة ، والمطوطة للساعات، وهى تتدلى كالشراشف من أغصان جافة ، عبر عن إحساسه الخاص بالزمن، وهو إحساس تراجيدى بامتياز رغم كل ما يحيط به من فوضى مصطنعة .

إمامي الآن ، واحدة من لوحاته عن الزمن، أجزاء المشهد المبعثرة فيها تقبل الالتئام فى سياق فنى على الأقل .. ساعة ممطوطة وملقاة علي عنق حيوان غامض، لكنه من صميم التكوين البشرى، بلسانه المتدلى، ورموشه الغزيرة

وساعة أخرى لها شكل مسدس تباعدت أرقامها بحيث تعبر عن نسبية الوقت، وميتافيزيقيته ، مادامت الدقيقة قد تتحول إلى يوم أو شهر بالنسبة لإنسان مافى حالة ترقب، مثلما يتحول الشهر إلى دقيقة بمقياس مضاد.

وما من مرة ، وقعت فيها عيناى على هذه اللوحة لدالى إلا وتذكرت رواية وقصيدة ، الرواية هى موبى ديك لهرمان ملفيل ، والقصيدة هى الكهف للراحل خليل حاوي، كلاهما ، بطل الرواية ، والشاعر يعانيان من الزمن المطوط ، حيث تستطيل الدقائق ..

لتصبح ساعات، وإن كانت بالنسبة للشاعر حاوى قد استطالت حتى أصبحت دهورا!!

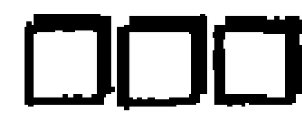
يقول حاوى فى قصيدته :

وعرفت كيف تمط أرجلها الدقائق ..
كيف تجمد تستحيل إلى عصور
هذى العقارب لا تدور
رباه كيف تمط أرجلها الدقائق
كيف تجمد
تستحيل إلى عصور ؟؟؟

وقد يكون الشاعر حاوى وهو مثقف مشهود له بثقافة واسعة ، قرأ ملفيل، وشاهد لوحات دالى ، لكن هذا لا يعنى

بأية حال بأن موضوعة الزمن ومعاناته حكر على مبدع ما ، فهى موضوعة خالدة فى الآداب ، بدءا من الشعر الجاهلى ، والملاحم التى سبقته حتى هذا النهار .

فالشاعر العربى حوَّل شكواه من الدهر أو الزمن إلى أمثولة فنية ، ولم تكن عشبة الخلود أو اكسير الحياة فى ملحمة جلجامش إلا التعبير الخالص عن الإحساس بالزمن ، لكن ما طرأ على هذا الوعى أو المفهوم للزمان غيرّ كثيرا من جوهر العلاقة بين الإنسان والزمان ، وهنا نتذكر الاستخدام العبقرى للشاعر إليوت لأسطورة «سيبيل»، التى طلبت الخلود والابدية، لكنها نسيت أن تطلب الشباب فتحولت إلى كومة من عظم وجلد متهالك ، معلقة فى قفص ويسخر منها الأطفال !!



فى إحدى ساعات دالى ، وهى تنفرد عن ساعاته الأخرى بالانغلاق التام ، واختفاء العقارب حيث تغطى الساعة حشرات صغيرة تشبه النمل ، وقد تكون النمل بمختلف حجومه ، هذه اللوحة - الساعة ، تعبر عن أقصى ما بلغه الفنان من عدمية إزاء الزمن ، فالوقت وليمة الحشرات ، وكذلك الإنسان نفسه الذى يكبر داخل الزمن ، ويشكل الزمان بالنسبة إليه الطريق المعبد نحو القبر ..

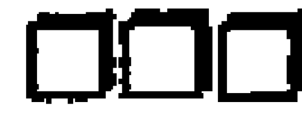
وما من مصطلح أو مفهوم كالأبدية تعرض لمختلف

التصورات والأخيلة ، لأنه أولا مفهوم تجريدى ، ولأنه ثانيا ، النقيض لحياة فانية عابرة ، حيث لا يقطع نهره مرتين كما قال هيراقليطس، أحد الشعراء ، وهو على ما أذكر سان جون بيرس، قال فى إحدى قصائده أنه رأى الأبدية تتثاءب على رمال شاطىء بعيد .. وهو بالطبع لم يرها بقدر ما رأى عناصر الطبيعة التى تبقى بعد زوال البشر ، وهناك شاعر آخر ، كان يشعر بالتوتر الشديد إذا شاهد بحرا هادئا أو شجرة ساكنة ، فى لحظات لا تتحرك فيها الريح ، وكان يقول أن الطبيعة تسخر بهذا السكون من الإنسان الفانى والعابر لكنه كان يشعر بالتوازن إذا شاهد بحرا عاصفا أو شجرة تكاد أن تنخلع من جذورها تحت العواصف العاتية ..



نعود إلى دالى ، رغم أن لوحاته تثير لدينا ولدى كل من يتفحصها تداعيات زمانية لا آخر لها ، فهو شغوف بالاستطالات ، حتى لو تعلقت بالجسد البشرى نفسه ، فى لوحته عن الحرب الأهلية الأسبانية مط شفتى اناسن حتى أوشكنا عن الانفصال عن وجهه ، وفى لوحة أخرى مط ساق رجل بحيث تحولت إلى ما يشبه المائدة ، ويتكرر المشهد على نحو آخر فى الساق التى تحولت إلى خزانة من عدة رفوف، وثمة لوحتان ادرجتا بالاختزال ذاته فى سوريالية دالى،

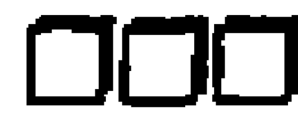
إحدهما لصورة فلاديمير لينين المنبثقة من عزف على البيانو ، والأخرى لإمرأة تنظر من النافذة وقد فاض جسدها عن تنورتها القصيرة ، ونضيف أيضا إلى هاتين اللوحتين الفتاة التي تحلم وقد تعرض جسدها إلى غزو جنسي من خلال أعضاء مبتورة مصوبة نحوها !!! الزمن ، كهاجس ، هو في الصميم من هذه اللوحات رغم غياب الساعات وقرائن الوقت المباشرة عنها ، وقد توحي الساعة المنشورة على غصن شجرة عديمة الأوراق ، فإنها مبتلة ، لأنها لدنة وطرية، وكأنها تنتظر الشمس لتجففها ، والمرادف الروائي أو القصصي لهذه الرؤية للزمن ما عبرت عنه ناتالي ساروت في إحدى قصصها، عندما صورت الوقت «صابونة» تتداولها أيدى نساء ضجرات يشربن الشاي على الشرفة ويثرثرن لتزجية الوقت ، بحيث تذوب الصابونة شيئا فشيئا كقرص نعناع في اللعاب !!!



غطت الأسطورة في أشد أبعادها اصطناعا وتلفيقا سرديا على دالي، مثلما غطت على رامبو ، وعلى ميلر إلى حد ما ، فهؤلاء شاءوا مزج اعماله بحياتهم ، بحيث لا تنفصل الزهرة عن شذاها ، أو الشفتان عن القبلة ، لهذا لم يقرأ هؤلاء كما قرأ سواهم من أصحاب السير الذاتية الأقل افتضاحا ، وصراحة واستعراضا في بعض الأحيان، تماما

مثلما غطت مذكرات القديس أوغسطين على سواها من أعماله، ومذكرات جان جاك روسو على كتبه الأخرى وعقده الاجتماعى ، وهذا ما حدث لشاتوبريان ومارى بشكرتسيف أيضا، حيث لم يقرأ معظم الناس لهما غير المذكرات ؟

وهنا، أذكر أننا عشنا تجربة طريفة عند صدور كتاب كولون ويلسون (سقوط الحضارة) ، فقد كنا فى الجامعة ، واجتذبتنا مقدمة الكتاب التى تجاوزت الخمسين صفحة ، لأنها مكرسة لمذكرات ذات طابع جنسى فى احياء لندن الصاخبة وتحديدا حى سوهو ، لكن ما أن انتقل المؤلف من التذكر والسرد إلى التحليل حتى ضقنا بذلك الكتاب ، ومنا من رماه جانبا ، لأنه غير شغوف بتحليل شبنجلر، أو فلييس كرافت أو حتى توينى !!



قد يكون شكسبير محظوظا إذا صح أن هاملت قد تجاوزه فى الشهرة ، وكذلك كازانتزاكى فى زوربا ، ولا أبالغ إذا قلت بأن قارئا عربيا سألنى ذات يوم عن مؤلفات زوربا ، فقلت له ضاحكا : أهمها رواية اسمها كازانتزاكى .

هؤلاء محظوظون لأنهم خلقوا أبطالا ولم يستطيعوا قتلهم ، لكن رامبوا وميلر ودالى وإلى حد ما بيكاسو جوجان وفان جوخ ليسوا محظوظين ، لأن من يحفظون عن ظهر قلب حكاية فإن جوخ مع البغى التى أحبها وقطع اذنه من أجلها

و حشاها وهي تنزف في علبة كبريت فارغة ، قد لا يرون في كرسي القش والغليون الذى يستقر عليه سوى كرسي وغليون، وقد لا يرون في الحذاء ذى الكعكة الطينية سوى حذاء ..

إنها مناسبة إذن، لا للاحتفاء بواحد من هؤلاء في عام كرس له من قبل اليونسكو، بل لإعادة النظر في الاختزال الاكاديمى والشعبي ايضا لمبدعين طغت حكايتهم على ابداعهم، وقد يكون زمن دالى جديرا بقراءات من مختلف المناهج ، لأنه زمن يتحدى الإنسان ، لكنه زمن مائع، وسائل ، يقبل التشكل وفق إبداع نادر كي يعاد انتاجه ، ولولا دالى ، فولكنر، وفرجينيا وولف، ما كتبه هانز ميرهوف عن الزمن النفسي، لخلط الناس بين الزمنين ، خصوصا في لغات أخرى غير العربية تستخدم كلمة - تايم - للتدليل على الوقت والزمن معا .

الوقت بمعناه الفيزيائي والزمن بمعناه الميتافيزيقي، بقى على أن اعترف بأن الحوار المثير الذى نشر في القدس العربي والذى أجراه الآن بوسكي وترجمة فوزى بوخريص قد حرضني على العودة إلى دالى ، فالحوار ايضا بما قدمه من أجوبة شبه سوريالية ، يعزز صورة دالى الشعبوية ، أو الحكاية على حساب المحكى عنه !

ذلك لأن نزعة الاستعراء ، وهاجس الافتضاح لم يفارقا دالي.. حتى بعد خمسة عشر عاما على رحيله!!

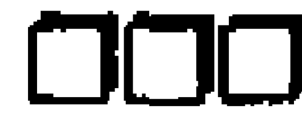
حبر بطعم الكاكاو

لم تخفت بعد تلك الأصوات القادمة من القارة الطازجة ، والتى تشهد شغفا وإقبالا على الحياة كان الغرب على وشك وداعهما ، لأنه يعانى من شيخوخة موحشة ، لهذا ما أن ترجمت أوائل الأعمال المكتوبة فى أمريكا اللاتينية إلى الانجليزية والفرنسية ، حتى صاح كثير من النقاد قائلين: وجدناها ، لكن هذا الأرخميدس النقدى ذا الموروث العميق من أدبيات الاستشراق والسياحة التاريخية ، سرعان ما هدأ، وبدت الدهشة كما لو أنها تعرضت لترشيد ، فالواقع ألم أو ما سمى الواقعية السحرية كان ذا مذاق لاذع وغريب على ألسنة داجنة ، سئمت من الأدب حتى شككت في جدواه وجديته ، ومن قرأ ماركيز واستورياس ، ومن قبلهما الرشدى العريق (بورخيس) ، وجدوا أنفسهم يصعدون إلى مرتفعات أخرى يندر فيها الاكسجين لفرط ارتفاعها وتحليقها عاليا فوق الواقع ، لكنها تقدم مادة غير رتيبة ، وكأن النحاتين فى الكاريبى غرزوا أصابعهم فى الصلصال وهو يغلى ، غير عابئين بمواعظ النقاد المدرسين ، العاطلين عن المغامرة ، فلو صدقنا ما قاله ناقد عاق، أعلن العصيان على ما سماه النقد الآسن ، فإن من علفوا النحل بالسكر ، وحرموه من التحليق

بعيدا وعاليا نحو البرارى ، عليهم أن لا ينتظروا الشهد الصافى!

والأدب المكتوب بالأسبانية ، على اختلاف مواقعه وسياقاته، أطل على العالم فى لحظة قد تكون مناسبة بمقياس، وغير مناسبة بمقياس آخر ، فقارة الجنرالات والديكتاتوريات والسكر المر ، أبتليت زمنا بنظم عسكرية «بينوشية» غذاها الغرب المعاصر ، وأرضعها ، قبل أن يعلن تخليه عنها ، ويطاردها !

وبقدر ما ابتليت القارة الساخنة والراعفة حتى الفيضان بالعسف السياسى ، جادت على العالم بأدب لم يكن بحاجة إلى ميديا مسلحة كى يطفو ، وكى يضىء !



دفعة واحدة ، يجد القارىء العربى فى هذه البانوراما القصصية (الأسبانوامريكية) التى ترجمها صالح علمانى ، ضمن سلسلة إبداعات عالمية ، فرصة لقراءة من قرأهم من قبل متباعدين وقد تجاوروا ، مما يتيح له أن يقارن ، وينجو بقدر الإمكان من سطوة الأسماء القليلة التى أوشكت على حذف عشرات الأسماء الأخرى ، وكما قال المترجم فى مقدمته لهذه البانوراما القصصية ، فإن أمريكا الاسبانية عاشت قرونا ككل المستعمرات الأخرى وهى مجرد مورد

للمواد الأولية ، ومستهلك لكل شيء ، وفي مقدمة تلك المستوردات الأدب الذى يكتب فى بقاع نائية ، تبعد آلاف الأميال عن واقعها وهمومها .

وثمة أكثر من وجه شبه بين أمريكا اللاتينية والعرب ، فكلا الطرفين عاش مرتهنا لمستعمرين ، وامتثل زمنا طويلا لما يقال ويسوّق من أفكار ، هى فى نهاية المطاف مستحضرات ثقافية، لتكريس الوعى السالب ، وتغذية الاغتراب ، مادامت الأسئلة العضوية المحلية مطرودة ، ويحل مكانها سؤال آخر صيغ بمهارة فائقة ، بحيث يبقى إلى الأبد محروما من أى جواب .

لكن أوجه الشبه تلك ، لا تنسينا الافتراق ، وهو أحيانا حاسم وكارثى ، فالثقافة العربية ما تزال تزهو بالارتهان ، وتنتج مقبلات وتوابل أدبية تضاعف من اسالة اللعاب على هموم أخرى ، وشجون ليست من صلبها ، وأسئلة لم تنبع على الأطلاق من مكابداتها السياسية والاقتصادية ، وشقائها الاجتماعى .

ولأننى أتبنى بلا تحفظ موعظة «جراهام هيو» وهى لا تثق بالقاص وثق بالقصة ولا تثق بالشاعر وثق بالقصيدة ، فإننى احتكم فى قراءتي لهذا الأدب إلى ما يقوله .. ليس ما يقال عنه .

خصوصا بعد أن تحولت بعض الأسماء الأكثر تداولا إلى ماركة أو «سينييه» ، علينا أن نتقبل كل ما يكتب تحت توقيع كاتب ما ، لأنه صادر عنه ، وليس لأى سبب وجيه آخر !

فمن الأسماء الأقل شهرة من كتاب القصة الاسبانو أمريكى برناردكوردون من الارجنتين وماريو بارغاس يوسا من البيرو ، وآخرين ممن تبدو اسماؤهم شاحبة قياسا إلى ماركيز وبورخيس وايزابيل الليندى.

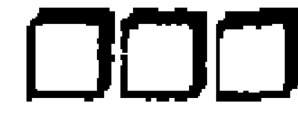
إن الحبر الذى كتبت به هذه النصوص رغم اختلاف منسوب حرارته وواقعيته وسحريته ايضا ، يبقى بمذاق الجوافة أحيانا ، وبمذاق الكاكاو أو القهوة غير المحررة من «الكافيين» !

وقد يكون تلخيص قصة ما بمثابة إعدامها ، لأنها بحد ذاتها تلخيص وكثافة ، بل كبسولة لغوية تحتشد داخلها مضادات اللامبالاة والبلادة .

فنحن مثلا نقرأ لبورخيس عن ابن رشد فنعثر على ابن رشد آخر ، غير ذلك الذى توارثه الأكاديميون ، لأن لبورخيس «ابن رشده» الخاص والشخصى ، يعيد صياغته وانتاجه ، ليحوله إلى عينين بديلتين ، وأحيانا إلى عصا أخرى !

أخيرا عثر هذا الفيلسوف العقلانى غير المتهافت على الإطلاق ، والمفترى عليه كما يقول أحد دارسيه د.محمود

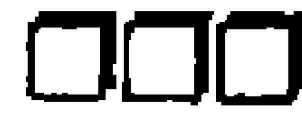
قاسم من يحفر حول نصه وقبره ، بحثا عن امكانات منجمية لم يتح لأحد تفجيرها !



إن قصة ميل المأدبة «لخوليو رامون ريبيرو» لا يمكن لقاص أن يكتبها إن لم يكن قد اختزن فى ذاكرته ولا وعيه مناخات مشبعة بأكاسيد العسكرتارية ومتوالية الانقلابات ، فالخيبة التى يمنى بها البطل وزوجته بعد أن بددوا كل ثرواتهما من أجل استضافة الرئيس ، تجلت فى الانقلاب الذى أودى بالرئيس وطاقمه فى ظهيرة اليوم التالى ، وهذا ليس تلخيصا للقصة ، بقدر ما هو مجرد «نمذجة» جمالية لمنحى قصصى يتأسس على المفارقة ، ولأننا نقرأ هذه النصوص مترجمة إلى لغة أخرى فإن مالا نستطيع الحكم عليه هو إيقاعها اللغوى ، وما تفرضه المفارقة المثيرة من أداء أسلوبى ، فالنصوص ليست هياكل عظمية نكسوها على هوانا!

وقد يصعب على قارىء هذه المختارات أن يلوى أعناقها كى تستجيب لآراء نقدية رائجة حول الأدب الأسبانو أمريكى، فهى أولا تمثل تيارات وأجيال ، وبالتالى حساسيات متغايرة لكنها ليست متعاكسة ، مادامت هناك عوامل موضوعية وتاريخية ، وحراك سياسى واجتماعى تؤثر بمجملها على بشر

يعيشون واقعا واحدا ، رغم تنوع تجلياته ، واختلاف الأوضاع في المراحل التاريخية !



لا أدرى لماذا استدعت قصة فرناندو إيانعوى ، وهو كوستاريكى ، إلى ذاكرتى قصيدة لجال بريفير ، كلاهما ، القصة والقصيدة الفرنسية ، بطلهما ومحورهم لويس السادس عشر ، والرأس المقطوع الملقاة فى سلة ..

ماتبقى من سماء فرنسا بالنسبة لرأس لويس الذى فصلته المقصلة عن الجسد ، هو رقعة صغيرة من السماء ، وثمة مونولوج طويل يدور بين الرأس المقطوع ومافى داخله من ذكريات وأشواق وتداعيات ....

فى قصيدة بريفير ، تصبح عائلة آل بوربون التى منها لويس عائلة غبية ، لا تتقن العد حتى العشرين ، مشيرا بالطبع إلى أن آخر لويس من تلك العائلة هو لويس التاسع عشر ، ماقصدت إليه من هذا الاسترجاع ، يتخطى مايسمى التناص ، فالكوستاريكى يكتب لحظة فرنسية وتاريخية مئة بالمئة ، لكن بأسلوبه هو ، وبهواجسه هو أيضا .

وهنا نجد أنفسنا فى مواجهة سؤال نقدى ، هو كم أعطى كتاب أمريكا اللاتينية المهاجرون إلى منافيهم وكم أخذوا

منها؟

ماركيز مثلا عاش فترة فى باريس ، وكتب عن أيام الشقاء تلك مايقرب من الأسطورة ، فقد كان يتداول مع أصدقائه المهاجرين كيسا من العظم ، يطبخون حساءهم عليه ، فينتقل العظام من إناء إلى إناء ، حتى ينتهى إلى مجرد حصى ، وقد أفرغ من نخاعه وفقد آخر علاقة له باللحم !

بالطبع ما من تأثر أحادى البعد قدر تعلق الأمر بالثقافات والإبداع الأدبى ، فالمكان ليس مجرد مساحة صماء ، أو محطة انتظار ، إنه زمان أيضا ، بكائناته وروائحه ومجمل إفرازاته البشرية وغير البشرية .

هذا لايمكن حذف باريس أو لندن أو نيويورك من نصوص كتبت بلغة مغايرة ، وبأساليب مجترحة ضمن ثقافة أخرى ، ووجدان آخر ...

والكتّاب اللاتينيون الذين عاشوا فى المنافى، اصطحبوا معهم ماهو أكثر من مجرد الذكريات، لكنهم عادوا فأعطوا تلك المنافى ماتفتقر إليه ، والدليل هو احتفاؤها اللامحدود بأدب ظهر كما لو أنه الخلاص ، أو الكوة التى تنفتح فى الجدار ، ولم يكن امتياز معظم كتاب القارة الساخنة قادما فقط من واقع مشحون بالخيال حتى السحر والفنتازيا ، بل كان لصدقهم دور البطولة فى التعبير عما يحسون به

ويعيشونه ، وليس مايتمنون أن يعيشوه ، وهذا هو الفارق الجوهرى بين أدب يعتاش على واقع ، متخيل ، ومقطوع الجذور عن النهار بكل مايعج به من حيوات وبيئات ، ومناخات.

وإنى لأتساءل ، ما الذى قد يشعر به قارئ غير عربى لبانوراما قصصية عربية تقدم على غرار هذه البانوراما ؟

وقد يكون الأمر مثيرا إذا تجاورت قصة لنجيب محفوظ أو يوسف إدريس أو زكريا تامر مع قصص لكتّاب أقل شهرة وتداولا ...

أخيرا ، رغم الاختلاف بين الموضوعات وأحيانا بين الأسئلة والهواجس ، تبقى هذه البانوراما كما لو أنها كتبت من حبر واحد له مذاق الكاكاو أو السكر الأشد مرارة من العلقم !

رواية الڤيديو كليب !!

إذا كان الفيديو كليب قد همّش الأغنية لصالح العين ، عبر حشد شبه عشوائى لمرئيات تقترن بالصوت ، وقد تحجبه ، فإن الفنون كلها قد تعرضت لإصابات متباينة من ظاهرة الفيديو كليب ، وإن كنا قد اقتصرنا في هذه المقدمة على الفن الروائى ، خصوصا بعد أن أصبح الشاعر الحديث مهووساً بالرواية ، اعتقادا منه أنه الأجدر بها ، بسبب ماينعم به من فائض الخيال والإيقاع ، والرؤى ، وإن كان هذا كله بحاجة إلى مراجعة فحص ، لأن الرواية لا تعتاش على شعرية جرى تهريبها نثرا ، وهي قد تفقد هويتها كنوع أدبى، إضافة إلى فقدان امتيازها الزمانى وتصبح ضحية هذا الاعتقاد!

وما كتب من قبل عن الرواية بوصفها تطويرا عضويا ، بل داروينيا للقصة القصيرة ، باعتبار هذه الأخيرة القط ، واعتبار الرواية النمر ، أغرى عددا كبيرا من القصاصين الموهوبين في هذا الفن بنفخ ومط قصصهم كى تصبح نمورا روائية ، ومنهم من أضاع المشيتين معا !

فالقصة القصيرة لم تعطسها رواية الأسد كما أوحت الخرافة ، إنها فن لايميزه القصر فقط ، فالقصر هو كثافته،

وجوهره ، وإن كان البعض قد توهموا أن القصة القصيرة كالقصيدة كلاهما مجرد مساحة صغيرة فى اللغة ، ويقاس بالمسطرة !

وقد تفقد القصة القصيرة قصرها وقصصيتها معا إذا اقتصرت على طول محدد ، ولم تظفر بتلك الكيمياء الإبداعية التى تؤهلها لتوصيف نقدى وتصنيف جمالى ، وهذا ما يحدث للقصيدة أيضا حين تتحول إلى مجرد عتبة لاتفضى إلى بيت.

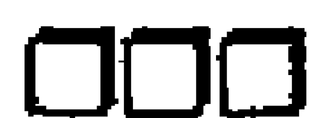
وهنا، يجب الاعتراف حتى لو جاء متأخرا ، بأن الفهم الخاطىء لما ترجم من أعمال بارت وتودوروف وكريستيفا وآخرين أوهم البعض منا بأن الكتابة الجديدة أو الكتابة فى درجة الصفر هى إلغاء قصدى للحدود بين الأنواع الأدبية، بحيث يتحول نص ما إلى مايشبه كيس الشحاذ الذى يتجاور فيه التفاح العطن مع الباميا ، والعلبة الفارغة مع العصير السائب ، وأدى هذا الالتباس الذى استحال إلى سوء فهم ، إلى تسامح نقدى ، مورست خلاله عدة إبتزازات حداثوية دفعة واحدة ، لعل الناقد أن يتبع النص حتى لو ضل فى شعابه كبيت جحا، وعليه أن يقبل ما سخر منه «موباسان» فى قصة عن رسام يدلق الألوان وهو مغمض العينين على القماش ، وحين يسأل عن اللوحة يرد باستنكار وسخرية :

أما رأيت فى حياتك نهرا ؟ عندئذ يضطر السائل المسكين إلى ابتكار نهر فى اللوحة ، ليدافع عن ذكائه المطعون!

ورواية الفيديو كليب ، تتعرض لما تتعرض له الأغنية ، وبالتالى الصوت ، فهى تنقطع عن زمانها بمعناه التراجيدى، وأحيانا عن مكانها ، ويتحول الشخوص إلى دمى ، ترتطم ببعضها ، وأحيانا يضل المؤلف نفسه الطريق إلى مصير أبطاله ، قليل من البقع القرمزية تتفشى فى نثر يأكل نفسه ، وتداعيات تنقصها البراءة والبراعة وتطريز غير محكم وليس حريريا فى نسيج الخيش ، هذا كله لايصنع رواية ، تنسب إلى الشعر كى لاتفقد معناها ، وتتذرع بحداثة مبهمة كى تتحصن من النقد الواعى !

ورواية الفيديو كليب ، تفلت منذ السطور من المؤلف ، وتبدو كما لو أنها تكتب نفسها ، لكنها فى حقيقة الأمر مزيج من سيرة ذاتية ملجومة ، ومعاد إنتاجها ، ومن خيال يستدين من القصيدة ، لكنه لايستطيع إقراض أو تسليف الرواية ، وفى عز هذه الفوضى التى شملت كل شىء وأعطيت البوصلات كلها ، أصبح علينا أن نقلد طائر النورس ، الذى يقال عنه بأنه يصطاد السمكة ثم يراها لفرط رشاقته وجوعه أيضا ، علينا إذن أن نقبل الرواية لمجرد أن ناشرها سماها

كـذلك ، وعلينا أيضـا أن ندافـع عن أنفـسنا ضـد الإتـهـام بالتـقليـدية والاتبـا ع فـلا نسـأل الروائى لأننـا نحن مـوضـوع مساءلته وأخيرا علينا أن نبتكر النهر فى أصبا غ النهر اللوحة كـمـا قـال «مـوباسـان» ، ومن يدرى لعـل من يصـدقـون مـا ابتكروا من أنهار يبحرون فيها ، ويورطون سفنهم الورقية فى مجراها!



مئات ، بل ألوف الروايات الكلاسيكية الخالدة ، لم تعتذر عن وجـودها فـى المكتـبـات والذاكـرات ، لأن الحـداثة أنـهت صـلاحيـتـهـا ، ومـايغيب عنا أحـيـانا هو أن مـايطرأ على أو المزاوجـة لعناصـر الرواية مـن تحـديـث فى الرؤى والأسلبـة ، والكيـمـيـاء المؤلفة ليست مـجـرد استـجـابة لهاجس تجـديدى مجانى.

لهذا مـا كان يسمي الرواية الجديدة أو مـا سـمـاه سـارتر الرواية المضـادة أن تحدث انقلابها الشـهـيـر فـتجـعل الزمـان مكانا ، والإنسـان شـيـئـا ، لولا ذلك المناخ الفكرى الذى بثتـه فلسفات غربيـة وبالتحديد الظاهراتية أو «الفاينومونولوجيا» ، فالخيط السرى يمكن العثور على طرفيه معا وليس على طرف واحـد فـقـط منه ، بين هوسـرل ذى الأفكار المجـردة ، وروب غرييه أو كلود سيمون .

لأن المحبرة أو المحاة عندما تتحولان إلى بطلين بديلين للإنسان فى رواية حديثة فلابد أن إنقلابا آخر أصاب الرؤية إلى التاريخ والكون والحضارة برمتها ، والبصاص أو المتلصص من ثقب على العالم سواء كان من خلال رواية أقرب إلى الكلاسيكية كرواية هنرى باربوس (الجحيم) ، أو من خلال مضادة كرواية غربيه ، فإن المعنى المشترك بينهما، هو انسحاب الفرد من المجتمع ، إلى هامش أو مرتفع ما ، ولو أخذنا ماكتب عن اللامنتمى فى المسرح (أوزبورن) والفلسفة (ولسون) فإن هذا الإنسان الذى تحول إلى ندبة على جلد حضارته المحتضرة ، هو وثيقة عصيان على حضارة لم تكن فى حقيقتها إلا تاريخ الكبت كما قال هربرت ماركيوز.. كما أنها لم تكن من الجانب الآخر الذى يتضمن الأيديولوجيا والعسكرتاريا والتخدد والسطو إلا فلسفة القرصان الذى أنهى مهامه فى البحر ، وأقام قلعته على اليابسة .



كيف يمكن لروائى محاصر بهذه الشروط التى تحاصرنا أن يحقق انعتاقا كاملا من جاذبية التاريخ والجغرافيا ؟ وبأية أجنحة حلق عاليا ليحرر نصه من الغبار ورذاذ الدم ، وزفير المحمومين ؟؟

والمحاكاة حتى بمعناها البدائى ، لاتكفى كى نحتكم إليها ونحن نقرأ نصوصا ملفقة ، كلحية هى فى حقيقتها كثافة تشكلت من كل لحية شعره ، نعرف أن الإلحاح البائس والأيديولوجى على موضوعه الالتزام فى الأدب ، أدى إلى عكس المبتغى منه ، لأنه ما أن ألحقته الأحزاب والنظم الشمولية باسطبلاتها السياسية والإعلامية حتى تحول إلى فزاعة لكل مبدع حر ، إذ سرعان ما أصبح الالتزام الزاما، فكانت ردة الفعل عليه بهذا الحجم ، وهذا الغلو!

لكن هل يمكن لروائى ينتزع اسماء شخوصه من مجتمعه ويتجول بهم فى أزقة بلاده ويحشو رؤوسهم بأوهامه وأشباحه، أن يلوذ بالفيديو كليب كى يتستر على مصائر تفتضح وعيه ؟

فإذا كان الدافع الأساسى تجريبيا ، فليكن الميدان خاليا من الجثث ، وأطلال البيوت ، وفحيح القتلة وقاطعى الطرق المتربصين بالبشر .

إن الإنجذاب الضرير إلى حداثوية منزوعة الرؤى والجوهر، قد يحول الكاتب إلى شخص يسرح شعره أمام المرآة أو يشذب لحيته تحت غارة جوية ، فهذا الاقتران بين الأسباب والنتائج هو بالضبط ما حاول برجسون الإمساك به

ليعرف ماهية الضحك !

وإن كنا لانشعر بأى حنين إلى نقد مدرسى اتباعى ، يزن القصائد ويفحص الروايات بأدوات بدائية ، تصنف الإبداع فى خانات مجهزة، فنحن أيضا لا نشعر بأى حنين إلى فوضى تتستر بالحرية ، وتمحو آخر الحدود بين الهذيان والإبداع ، لأن الخبرة البشرية التى ترسخت بعد كل تلك القرون ، غير قابلة للخديعة ، وإن خدعت لسبب ما فلبعض الوقت !



إذا واصلت متوالية الفيديو كليب تطورها وفاعليتها فهى مرشحة لحذف الصوت من الأغنية واستبدال الكلمات بالرقصة ، وبالمقياس ذاته ، فإن تخلى الروائى عن عناصر هذا الفن ، قد يعيد النمر إلى دمية وليس إلى قط !

وثمة من يشعرون بأن ظاهرة توجه الشعراء العرب إلى الكتابة الروائية هى بمثابة إدخال الرواية الشائخة أو المريضة إلى غرفة الانعاش ، وأن شعرية الرواية هى ما فاض عن القصيدة أو هرب منها ، لكن هذا الشعور يغفل عبر غائبية وإسقاط مبالغ فيهما عدة أمور دفعة واحدة ، فالرواية ليست أخيرا مجرد بوح غنائى وافقى ، يتحول الشخوص من خلاله إلى أصداء شاحبة للراوى ، وأذكر أننى سألت الراحل جبرا

إبراهيم جبرا بعد صدور روايته البحث عن وليد مسعود :

هل أنت شاعر يكتب الرواية ، أم روائى يكتب الشعر ؟

ضحك جبرا ، وقال :

كنت أتمنى أن أكون شاعرا يكتب الرواية ، وليس العكس، لكن الأمر أفلت من يدى ، وربما لهذا السبب إضافة إلى أسباب موضوعية ونقدية أخرى لم يفسد جبرا رواياته الأخيرة بمنجزات الفيديو كليب ، ومن حقه أيضا أن يصرف انتباهنا عن الأغنية إلى الرقصة ، لكنه سيكون مثل الشاعر الذى سخر منه أرشيبالد ماكليش فى كتابه الشعر والتجربة ، فقد قال أن الشاعر يستطيع أن يستبدل الياء بالواو فى كلمة «الطور» لكنه حتما يفقد الطائر الذى كان ينتظر تحليقه عاليا ..

عزف بلا أصابع

أتاح لنا مؤلف كتاب الشيوعية الأسود ستيفان كورتواز ، أن نقرأ مراسلات كان طرفاها شولوخوف وستالين، وهى إذ تقدم نماذج تصلح للاستقراء ، على صعيد علاقة المثقف بالسلطة، تعزى القارىء بمواصلة البحث عن مراسلات وحوارات وسجلات من هذا النوع، حيث يتكثف فيها الوعى والوعى المضاد، وقد تكون الفترة التى أعقبت ثورة أكتوبر عام ١٩١٧ الحقبة النموذجية التى شهدت انتحارات شعراء وكتّاب، ونفى آخرين طوعيا أو قسريا ، لأنها جسدت ما يمكن تسميته الفن والإيديولوجيا ، فى صراعهما شبه الأبدى ، وفى كون الفن اجتراحا للمستحيل، والمحظور ، بينما الإيديولوجيا هى رحلة الهبوط والترجل من الفكرة إلى الدولة، وبالتالى من الحلم إلى الواقع !

ردود ستالين على شولوخوف فى رسائله الناقدة لأوضاع الفلاحين الروس، تبدو حميمة ولكنها سرعان ما تتكشف عن قسوة، وباترياركية أفرط ستالين فيها ، عندما بدأ يصدق أنه المعبود والبطل الأبدى ، والضرورة التاريخية ، التى لولاها لغير الزمان مجراه !

تنتهى إحدى رسائل ستالين التى رد بها على شولوخوف

بهذه العبارة : سوف يحاسب المذنبون على سلوكهم لكن من الواضح كالنهار، أن فلاحينا المقرين ليسوا نعاجا بريئة كما قد يظن من يقرأ رسالتك .. ومعنى هذا بالضبط إذا أزيلت عن الرسالة مساحيق البروتوكول ، هو أن شولوخوف يضلل الناس، ويصف لهم أحوال الفلاحين فى بلادهم، على نحو معكوس، لأن هؤلاء الفلاحين ليسوا نعاجا كما قال ستالين، ومن يدرى لعل رد ستالين يوحى بأنهم ذئاب، وماكرون !

ستالين ، كان ومايزال بالنسبة لدارسيه أشكاليا بامتياز، فهو دكتاتور لاينقصه حرف واحد من هذه الصفة السوداء ، لكنه أيضا محارب عنيد، صد الغزاة عن عاصمته ، وتحديدا عن قبر دستويفسكي كما قال في إحدى المناسبات ، ليذكر الروس بأنه العالم اللغوى والمثقف الذى يجب أن لايحشر بين قوسين فى صفة العسكرى أو السياسى الطاغية !

إن الرسالة التى تركها ماياكوفسكى لحظة انتحاره تختصر كل ما يمكن قوله عن صراع الفن والسياسة فى بعدها الإجرائى ، وفى دولة مؤدلجة ، يتجاور فيها الكالوخوز مع المرسم ، وزراعة الأرض مع الكتابة الشعرية ، لهذا لم يكن الرقيب الذى تحول إلى أمثولة جدانوف غير إفراز متوقع لدولة توتاليتارية ، أعادت ترتيب الأولويات حتى لو كانت متعلقة بأسئلة الوجود والفلسفة !

وكان على الفنان ، إما أن يعيش فى أقصى العزلة ويدافع عن حقه فيها كما فعل «برديائيف» فى كتابه العزلة والمجتمع ، أو أن ينخرط فى تجربة غير واعدة بنهاية سعيدة ، وحين صادر جدانوف ديوانا شعريا لفوزينسكى .. علق قائلا : إن من حق الشاعر أن يطبع من ديوانه نسختين فقط، واحدة له ، والثانية للمرأة التى كتب أشعاره عنها .

ولسوء حظ المفكرين والفنانين الروس خلال تلك الفترة ، وخصوصا فى ربيع الحرب الباردة أن دوائر الرأسمالية كانت تترصد أحوالهم ، وتقدم لهم الطعم أثر الطعم ، لا رغبة فى تحريرهم والدفاع عن حقوقهم فى التعبير ، بل لتوظيف هذا كله فى حرب أيديولوجية ، كان الإعلام فيها مدججا أكثر من ثكنة عسكرية !

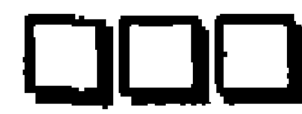
لهذا تم استثمار سولجنستين ، وبرودسكى، وحتى راقص الباليه الهارب نحو الولايات المتحدة ، ولم يسلم حتى العلماء مثل زاخاروف من هذا التجيير والاستثمار السياسى ، فما كانت تقوله الدوائر الرأسمالية عبر الميديا ذات النفوذ الكونى، هو حق تراد به جملة أباطيل دفعة واحدة .

لأن الحرب كانت تتجاوز مواقف أخلاقية كهذه ولا تقيم وزنا لأفراد يعانون من كبت حرياتهم فى التعبير ، إلا بقدر ما يتم ترميزهم ، وتحويلهم إلى مداخل وشعارات لظاهرة أعم

وأشمل !

ولو كان الرسام الذى ملأ غليون ستالين بمئات الألوف من الروسيين بدلا من التبغ قد فعل ذلك إبان تلك الحقبة الحديدية، لكان للشهادة معنى آخر ، لكن ما أن توارى ستالين حتى هوت المعاول كالعادة على تماثيله ، ويبدأ يتحول إلى رمز للطغيان، وطالب الراديكاليون من خصومه باقتلاع السكك الحديدية التى شيدت في زمانه !

وهذه ليست ظاهرة روسية ، بقدر ما هى عامة ، وإنسانية، فالتجربة النازية بكل ما نجم عنها من شرور ، كانت فى ربيعها تجتذب حماس شباب وفنانين ، لكن ما أن سقطت حتى أدار لها الجميع ظهورهم وقلب ظهر المجن حتى هؤلاء الذين طالما بشروا بالفوهرر كمخلص للبشرية ، وذاهب بها إلى الفردوس المحرر من كل الآثام !



إن الثنائى ريمارك الروائى وجوبلز الرقيب ووزير إعلام النازية ، تجاوزا الحدود الجغرافية والتاريخية لحياة كل منهما، لأن كلا الاثنين تجلى فى صور قومية عديدة . ريمارك، كتب فى منفاه روايات ، نشر فصولا منها فى ألمانيا النازية، باسم مستعار ، لكن جوبلز لم يكن رقيبا عسكريا أبله ، فهو قارىء وصياد ، لهذا ضبط إحدى الصحف الألمانية متلبسة

بجرم مشهود .. وهو نشر فصول من رواية لريمارك، المنفى والمعادى لنظام الفوهرر!

والأرجح أن هذه الثنائية خالدة، رغم ما نحلم به من انقراض السلالة الجوبلزية ، فثمة على الدوام مبدع ينحاز للمعذبين، وينتدب نفسه ناطقا باسم من فرض عليهم الصمت بالقوة ، كما أن هناك ناطقا رسميا أيضا باسم الدولة، وهو مدرب على الشم ، ويستطيع أن يحرز اسم الكاتب من رائحة حبره !

إن واحدة من رسائل شولوخوف إلى ستالين تبدو كما لو أنها كانت مجازفة كاتب فى افتضاح الأساليب التى تمارسها دولة هو جزء منها ، يقول مثلا :

الأسلوب البارد يعرى الكولوخوزى من ثيابه ويوضع فى البرد عاريا ، أما الأسلوب الساخن فهو فى رش أقدام الكولوخوزيات وحواشى تنوراتهن بالكاز ثم اضرام النار فيها ..

وحين يتلقى شولوخوف الرد من ستالين ، يجد أن الحاكم المطلق، لايرى فى هذا التعذيب مجرد مرض «طفيف» فى أجهزة الحزب والدولة .. إنه سوء تفاهم ، يتفاقم كلما ظن الطرفان أنهما على وشك التفاهم ، لأن المسافة التى ظنها شولوخوف قصيرة وقابلة للحذف، بدت بالنسبة لستالين بطول

البلاد وعرضها ! لهذا يضيف سولوخوف إلى رسائله عبارة بها من الاعتذار والاسترضاء والتودد ما يقيه من غضب الديكتاتور، فهو ينهى رسائله بعبارة : أنت أملنا الوحيد !



غالبا ما يكون بين السلطة والمثقف طرف ثالث ، له دور القفاز أحيانا ودور الملقط أحيانا أخرى ، إضافة إلى الدور التقليدى وهو دور الرقيب والبصاص المتلصص من ثقوب النوافذ وثقوب الدفاتر أيضا .

لهذا قد لاتكون حالة شولوخوف تلك نموذجية قدر تعلقها بهذا الطرف، لأن علاقته كانت مباشرة مع حاكم يتجاسر أحيانا على نعته بالصديق !

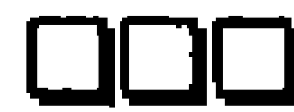
أما الحالات الأخرى الأكثر شيوعا فهى التى يلعب بها الطرف الثالث دور البطولة، رغم أنه أساسا ذو دور هامشى، وأقرب إلى الكومبارس .. وهنا قد نقفز قفزة تاريخية وجغرافية واسعة ، من الكرملين والكولوخوز إلى قصور الخلفاء والسلاطين فى تاريخنا .. وتلك الضواحى النائية التى يعيش فيها مبدعون تحصنوا بالممانعة ضد الامتثال ..

فالولاة العثمانيون مثلا لم يقرأوا ما كتبه الكواكبى، لأنهم إما أميون أو لايعرفون العربية، أما من قرأ الكواكبى حرفا حرفا هو عارف باشا والى حلب، الذى لم يكف عن الوشاية

بعبد الرحمن ، حتى عندما هاجر إلى مصر ، وانتهى به الأمر عام ١٩٠٢ إلى قتل الكواكبى بواسطة السم.

ولعل هذا ما حدث بالفعل مع ابن المقفع الذى شوى كالخروف على السفود، لأن هناك من ترجموا ثغاء الماعز وزئير الأسد ومواء القطط إلى حوارات سياسية ناقدة للسلطان.

ولم يسلم التوحيدى وابن رشد من ذلك ، فالطرف الثالث، الوسيط ، وسمسار الدم والحبر هو من يناط به مثل هذا الفعل، لأن السلطة غالبا ما يعوزها الفراغ وفائض الوعى كى تقرأ ما يكتبه أناس يغردون خارج السرب، وخارج السماء كلها !



إن من بتر أصابع ابن مقلة .. هو نفسه الذى بتر أصابع فيكتور جارا ، رغم التباعد بين البلاد والعباد، وبين العازف التشيلى والخطاط العربى، فالعقاب جاهز، ويبحث عن ضحية مناسبة، غالبا ما يرشحها وقد يختارها الطرف الثالث ، المتفرغ للتلصص والتربص والتقويل ، فالتاريخ فى واحد من أهم أبعاده ممهور بالوشاية ، لهذا فهو مفعم أيضا بالاعتذارات لمن أسىء لهم، لكن بعد فوات الأوان ، وكأن ضريبة الصلب خالدة ، كى يتحول المصلوب إلى معبود ، وكى يتطهر بالنار والدم بشر ، كانوا ذات يوم مثلنا من لحم ودم ،

لكن الوشاية بهم والتنكيل بهم أيضا حررهم من آدميتنا ، ولو شاء المؤرخ غير المرتهن للسائد أن يبحث عن صالب الحلاج وقاتل السهروردي لوجد أسماء أخرى غير أسماء السلاطين والخلفاء، هي أسماء عسس فكري مبثوث في الأرض والكتاب والهواء !

ونائب الفاعل الذي ينسى لحظة المحاكمة ، هو الفاعل ذاته، عندما كان أداة القتل ، وقد تكون هذه التداعيات ، مجرد دوزنة، وتدريب على العزف، قدر تعلق الأمر بثنائية السجان والسجين، وملقط السلطان والمبدع الحر .

إن الآلة التي نجرب على أوتارها هذه الدوزنة ليست نايا بأية حال ، وقد لاتكون متداولة إلا في مأتم سرية !

وإن كان هناك من سبقونا لكتابة تاريخ التعذيب شرقا وغربا ، كهادي العلوي وميشيل فوكو، فإن تاريخا آخر لتعذيب من طراز آخر مايزال مهجورا، ومسكوتا عنه ، وبقدر ما تطورت تقنية الطباعة والنشر تطورت أيضا مهنة شرطي المعرفة وعسس الثقافة ، بحيث بدت أحيانا كما لو أنها مهنة مألوفة ومشروعة ، لأن عصرنا ابتكر من مساحيق التجميل لبعض المهن بحيث جعلها سهلة الهضم أخلاقيا ، وعلى العقل لا على المعدة .. فالبغاء والقوادة ، والخيانة الوطنية العظمى، هي مهن أعيد انتاجها بصورة تبدو أليفة ، وناعمة ، ولا تستدعي الاستنكار ومثلها تماما مهنة الملقط الثقافي في قبضة الديكتاتور الخالد !

أرملة المؤلف

لم تكن الكتابة الروائية لدى أبرز ممارسيها معزولة عن وعى نقدى نظرى، هكذا يصبح فهم كونديرا مثلا أكثر سهولة عندما نقرأ كتاباته وتعليقاته عن الرواية ومصادرها فى الحياة بمجملها ، فمن كتب الحياة هى فى مكان آخر روائيا، عاد ليكتب الرواية هى مكان آخر أيضا ، وامتاز وعى هذا الكاتب عن معظم معاصريه بإدراكه الفذ لما سماه ثنائية الكثافة والشفافية ، أى كثافة السلطة وبالتالى الدولة وشفافية الفرد ، وهى ثنائية معكوسة تفتضح الخطاب السياسى المؤدلج السائد، سواء فى المكان الذى عاش فيه وشهد عليه تشيكوسلوفاكيا قبل أن تنشطر إلى توأمين، أو فى منفاه، فهو الوريث الشرعى لفرانز كافكا ، إن لم يكن قد انحدر من صلبه ليكمل حكاية «جوزيف ك» ويقدم أسرار القلعة ونهاية المحاكمة التى جز فيها رأس البطل ككلب على صخرة.

وما نقوله عن كونديرا يصدق على ماركيز ، واستورياس وبورخيس مثلما يصدق على لورنس دريل وجورج أورويل وآخرين ، فهؤلاء ، لم يقولوا أنهم شيدوا صروحهم الروائية على المرتفعات ، وكفاهم الابداع شر النقد، أو التعليق .

ومثلما تعنينا كتابات كونديرا على فهم عالمه الروائى

وتفكيك نصوصه ، فإن مقالات أورويل ، خصوصا الهجائى منها للنثر الانجليزى فى النصف الأول من القرن العشرين تقدم لنا مفاتيح سلسة تدور فى أقفال رواياته ، وإذا كان أبرز شعراء الحداثة في أوروبا كانوا من أبرز النقاد، فإن التفسير الأولى لهـذه الظاهرة هو الهـاجس الذى يدفع هؤلاء إلى ترسيخ وتكريس الحساسية الجديدة، وجعل الصدمة ممكنة الاحتمال وبالتالى قابلة للفهم والتخطى .

ويبدو أن المبدعين الأشد ميلا إلى ممارسة النقد هم هؤلاء الذين يحدثون انقلابات رؤيوية فى ثقافات وآداب بلدانهم، فشعراء الرومانسية وخصوصا الثالوث الأشهر، كوليردج وشيلى وكيتس، مارسوا النقد واصدروا البيانات الشعرية للدفاع عن الشعر ذاته وعن جدواه وهو يتعرض الى التشكيك بهذه الجدوى إضافة إلى الدفاع عن رؤاهم ومفاهيمهم الخاصة للشعر .

إذن لم يحتكر الشعراء الحق فى النقد، فالروائيون ساروا على الدرب ذاته، وإن كانت لهم طريقتهم الخاصة النابعة من خصوصية الفن الذى يبدعونه، ولا ندرى كيف تسلل مفهوم قاصر الى ثقافتنا حين اعتقد البعض أن الابداع يكتفى بذاته، وأن الروائى كما الشاعر يتلقى الالهام من شياطين ذكورية، لأن أيديولوجيا الذكورة فاضت فى تراثنا حتى شملت

الشياطين أيضا، وعيّر الشعراء العرب القدامى بعضهم، بأن الفحل منهم من كان شيطانه ذكرا، وغير الفحل سواء كان نعجة أو ناقة أو فرسا هو الذى يبتلى بشيطان مؤنث!



إن ما كتبه إليوت ناقدا، وكذلك باوند وماكليش وستويل وسواهم، أضاء مفهوم الحداثة، ودافع عن حق الشعراء فى اجتراح طرق جديدة، بعد أن استنفذ الشعر فى زمانهم طاقته، وصار يراوح أو يحاكى وقد تسرب منه إيقاع زمنه، وروح الحياة فيه .

وقد لا يستطيع شاعر يسكنه وهم الالهام أن ينكر بأن ما كتبه إليوت عن هاملت لشكسبير وما سماه المعادل الموضوعى للعاطفة، يقدم الكثير من العون لقراءة إليوت ذاته، لأن الرؤيا لا تتجزأ، والشاعر لا يرتدى وشاحا خاصا أو تبعة خاصة أثناء كتابة القصيدة، صحيح أن ما يقال بأن الشاعر هو حاصل جمع نصوصه يبدد الكثير من الالتباس هو الانجاز الشعرى لشاعر ما، لكن الكتابة النقدية ليست مجرد هوامش على متون النصوص، كما أنها حين يمارسها شاعر ذو رؤيا، ليست اقتراحا لنماذجه على الآخرين فمن المعروف أن النقد افراز حضارى أشد تعقيدا من الابداع، خصوصا ذلك الابداع الذى يقترن بالفطرة تنزيها له عن الصنعة، أو

الافتعال والنحت في الصخر كما قيل عن شاعر عربى عسير الشاعرية مقابل آخر يغرف من بحر، لأنه أكثر موهبة وأبعد عن الصنعة،

والشعراء والروائيون الأشد عزوفا عن الكتابة النقدية وغير النقدية خارج المدار الابداعى المحض، هم على الأغلب ممن يتوجسون من افتضاح الرؤى والمرتكزات الثقافية لابداعهم، لهذا سارعوا قبل سواهم الى تبنى ما سماه رولان بارت موت المؤلف، لكن بعد أن أعادوا انتاج هذا المفهوم، وحذفوا منه أهم ما يشكل محتواه ، فليس المقصود بموت المؤلف تحويل النص إلى أرملة، وليس المقصود أيضا، حذف كل القرائن والامتدادات التى تنبت من النص وتتغذى من جذوره، على أية حال، فإن عصرنا هذا ، الذى لم تعد فيه المعرفة موزعة فى خانات، وأصبح كل كشف معرفى فى حالة حراك وجدل حيوى مع الكشف الآخر لم يعد يتيح لمن تلهمهم الشياطين سواء كانت ذكورا أو إناثا، أن يناموا ملء جفونهم عن شواردها، ليسهر الخلق ويختصموا فى التأويل والتقويل والاحالات ، فالمبدع، سواء كان شاعرا أو قاصا أو روائيا فى مجال الأدب على نحو خاص،، لم يعد يعيش على مرتفعه الشخصى، معزولا عن حركة واقع ، واشتباك تاريخ، فهو طرف أصيل فى المعادلة الكونية، وسؤاله الابداعى ليس سؤالا مجردا، أو

مصفى من شوائب التراب، والرياح التى تعصف بالعالم من حوله . وحين قال سارتر إن فلوبير أضاع فرصة الشهادة على عصره إلى الأبد، لم يكن يقصد أدلجة الأدب أو زجه فى منحى تسجيلى يحرمه من حق التحليق والتعبير بحرية، لكن من يفوّت على نفسه فرصة الشهادة على واقع هو من ضحاياه، سيكتشف بعد فوات الأوان، ما اكتشفته تلك الفتاة البريطانية خلال الحرب العالمية الثانية، فقد كانت لا مبالية بما يحدث فى العالم من حولها، تكتب وترسم بمعزل عن الحرب التى تقضم كل شئ حولها ، ثم اكتشفت كما يقول ستيفن سيندر أن الأمر الذى صدر بإطلاق النار على أبيها مرّ من حديد المقعد الذى كانت تتقاسمه مع عشيقها الشاب فى حديقة نائية!

بالطبع هذه ليست دعوة لتجديد ما سماه سارتر الالتزام فى الأدب، أو ما شاع فى أمريكا بعد الأزمة الشهيرة عام ١٩٢٩ عندما استنكر النقاد صدور رواية لثورنتون وايلدر هى «عودة مدام اندرور» وقد خلت من أى صدى للأزمة، والمجاعة، وما تردى فيه المجتمع حين تحللت منظومة قيمه.

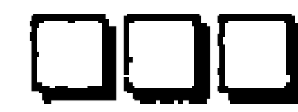


شعرنا العربى لم يحفل بالنقد، وجماليات القصيدة إلا فى الفترات التى شهدت انقلابا أو محاولة فى التجديد، لأن

الاتباعيين الذين يحاصرون كل ما هو جديد، وما يصدم ذائقهتم وحساسيتهم يندفعون بقوة إلى صد هذا التحول، مما يستولد من الجهة الأخرى استجابات وردود، تحاول تسويغ هذا التجديد واضاءة الأفكار والمفاهيم التى فرضته و لهذا قدم شعراء الرومانسية العرب نشاطهم النقدى إما من خلال بيانات أو مقالات على غرار ما فعله شعراء الرومانسية الأوروبية، وإن كان شعراء الحداثة العرب فى الخمسينات والستينات من القرن الماضى كانوا أشد نزوعا إلى الكتابة النقدية، وكأنهم يدافعون عن جديدهم، ويدرأون تهمة حاصرهم بها الاتباعيون عندما قرنوا الحداثة بالتخريب، والتغريب، وأحيانا الاستشراق الفني .

وإن كان الشاعر أدونيس هو الأبرز، والأكثر نشاطا فى هذا المجال، سواء من خلال كتاباته عن الشعر من الداخل، أو تمحيص موروثه، فإن ذروة ما قدمه فى النقد التطبيقى ليس ما كتبه عن شعراء وقصائد، بل فى مختاراته الشعرية (ديوان الشعر العربي) ، فالاختيار سواء تعلق بالشعر أو النثر يقتضى تركا ، وبالتالي فهو نقد تطبيقى فى أعلى مراحله، لكن من انحازوا إلى الرؤيا الادونيسية شعرا ونقدا وحساسية، لم يوسعوا الكوة التى أحدثها فى الجدران بل ضيقوها عندما ازدحموا على بابها. أذكر على سبيل المثال

فقط، قراءته الخاصة لمواقف النفرى، وما نشره فى (مواقف)، سرعان ما تحول لدى المقلدين إلى ايقونات، وصارت حكمة النفرى كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة تتردد على كل لسان ، حتى على تلك الألسنة الثرثارة التى تضيق رؤاها، بسبب اتساع عباراتها أو العكس !



سواء تعلق الأمر بالنقد الروائى الذى مارسه روائيون من داخل التجربة، أو بالنقد الشعرى الذى مارسه شعراء، فإن خلاصة المسألة هى أن من كانت المعرفة هاجسا أصيلا لديهم لم يقولوا ما قال المتنبى عن النوم ملء الجفون . فالزمن تغير كثيرا، والمعرفة اكتشفت قارات ومجرات كانت مجهولة لدى الأقدمية، وأصبح التأويل جزءا صميميا من نسيج الابداع، لهذا لم يقرأ النقاد العجوز والبحر لهمنجواى بمعزل عن التركيب الواعى حتى لاسم البطل سانتياجو أو سانت يعقوب، ولم يقرأوا موبى ديك للفيل كعمل يكتفى بذاته، وبلا إحالات معرفية، ويمكن أن يقال الشيء ذاته عن راوية السقطة لكامو، وكذلك الطاعون.

وهناك قراءة بالغة الدقة والحصافة قدمها قس ايرلندى لرواية الطاعون هو الفرد أوبراين من خلال اسماء الأبطال كشفت الوجه الآخر للرواية ، وسأعترف شخصيا، وعلى

حساب أنانية ذاتية في القراءة، بل الاستقراء، إن ما كتبه المبدعون، شعراء وروائيين خارج نصوصهم قد أعانني كثيرا على فهم تلك النصوص، لأن من يدركون بأن لديهم ما يقولونه، يقولونه مرارا وبوسائل مختلفة، لأن كل كاتب كما قال كامو في كتابه «وجها الحياة» نبعا واحدا يغذيه على امتداد العمر والكتابة!

واستطاع الناقد فيليب يونج أن يبرهن على صحة هذا المفهوم عندما طبقه على أعمال همنجواي، منذ القصة الأولى التي كانت أشبه بسيرة ذاتية حتى العمل الأخير، اذا اعتبرنا الانتحار نصا كاملا ومغلقا!!

بروميثيوس .. ناقدا !!

الصدفة وحدها لم تضف اسم د.إحسان عباس الى قائمة الشهداء فى بيروت العقدين اللذين احترق فيهما الناى والياسمين، ففى إحدى مساءاتها المضاءة برصاص غالبا ما كان يطيش، طرقنا باب شقة د.إحسان عباس فى منطقة الصنائع، غالب هلسا وسلمان صبح وأنا ، وفتحت زوجته الطيبة الباب، لنرى إحسان واقفا فى الصالة وقد استبد به الذهول، وأمسك بما تبقى من غلاف معدنى أصفر لرصاصة اخترقت الجدار وأحد الكتب فى الرف الأعلي، واستقرت على أرض الغرفة، وقال لنا بصوت مفعم بالحزن والدهشة، هل سمعتم برصاص عابر للمكتبات كالصواريخ العابرة للقارات؟؟

لم يمت إحسان فى ذلك المساء، وفى تلك المدينة، لكن غالب وسليمان رحلا قبل الأوان، أحدهما افترس السرطان رئتيه والأخر افترست الغربة قلبه، ومكث احسان فى هذا العالم يحصى ما يلحق بوطنه الكبير من هزائم، واندحارات، فمسقط رأسه وروحه معا «عين غزال» الهاجعة تحت خاصرة حيفا، أوغلت فى الغروب والنسيان إلا لمن حملها على كتفيه، وبغداد التى كانت الملاذ الأول لعباس وأسرته، وقريته، سقطت أيضا فى شيخوخة العرب وشيخوخة إحسان أيضا.

الكتابة عن احسان عباس ناقدا ورائدا ومترجما وأكاديميا ومحققا سيتولاها من ينصرفون إلى الأرشيف عشية رحيل الكبار، وثمة ببلوجرافيا «عباسية» لو شئنا نقل بعضها في هذا المقام لما تبقى لنا ما نقوله عنه، انسانا وصديقا وأبا حانيا لثلاثة أجيال، وراعيا في أقصى العزلة، لم يكن احسان شغوفا باستعراض مواقف سياسية ووطنية، بحيث بدا في لحظة الاشتباكات كما لو انه خارج المدار، وخارج الجاذبية، لأنه كان منهمكا في عمله الأكاديمي وتحقيقاته التراثية، لهذا كان الإهداء الذي مهر به الشهيد غسان كنفاني في إحدى رواياته لإحسان عباس مشحونا بعتاب وطني وتذكير للرجل بأنه فلسطيني، فقد كتب له : الى د. احسان عباس هذه الرواية رغم أنها لا تتعلق بالأندلس! وكان لإحسان أندلسه أيضا، لكنها معاصرة، ولا يصوغها حنين رومانسي بحيث يُنقطع الرجل عن السياسة، لكن فهمه للسياسة لم يكن شعاريا ولم يبدد العمر في مساجلات عقيمة كما فعل آخرون، في جلسات دافئة وحميمة، وفي شقة بجبل عمان تقع في شارع يعج بالمستشفيات والعيادات، كان إحسان يروى لنا كلما لذنا به مرارات الصبا وعذوبة التخطي لشروط التجهيل والافقار والنفي، كان يمشي على قدميه وهو صبي عدة أميال كل يوم، لأن المدرسة لم تكن قرب داره ولم تكن المواصلات

متيسرة لأمثاله من أبناء طبقته. عانت النفى المزدوج فى فلسطين مثلما عانته في شقيقاته العربيات، وذات يوم كنا نتحلق حوله، وكان د. نقولا زيادة يزور عمان، واذكر اننى قلت لأصدقائنا، لنحاول الليلة أن نصمت ولو قليلا، ونصغى الى إحسان ونقولا وهما يرويان تاريخا غير مدون في الكتب الداجنة، وسمعنا منهما ما يكفى للاعتقاد الراسخ، بأن جيل الرواد من الفلسطينيين والعرب عموما، كابد ما لا يصل الخيال الى حدوده، كى يقطعوا تلك المستنقعات من التخلف، وحاوروا شروطا لا يسهل على أى جيل أن يحاورها بتلك البسالة وذلك الدأب، وكانت تلك الليلة من الليالى التى رأينا د.إحسان فيها غاضبا بحيث إحمرت عيناه، وقال بطرافته وحكمته، تعالوا نشتق مصطلحا يعبر عما نشعر به الآن ازاء هذا الواقع الفظ، وانتهينا إلى مزج بين الاشفاق والاشمئزاز، فكان الاشفئزاز! وعاش د. احسان الأعوام الأخيرة فى هذا الخريف القومي مشفئزا ، يشعر بالاشفاق بقدر ما يشعر من الاشمئزاز، الاشفاق على الذات والناس الذين لا حول لهم ولا قوة، والاشمئزاز من نظم سياسية أعادت العربى الى طور القرد في عقود قليلة ، لأن «التقريد» له استراتيجية ومنظرون ولا يمكن له أن يحدث بهذا الإحكام لولا أن هؤلاء نزعوا كل آدمية الإنسان، وجوّفوه حتى أصبح طبلا لا يصلح إلا للقرع

أو الدحرجة .



من يتصورون أن إحسان عباس كان أكاديميا يؤثر المحافظة، والاتباع، هم الذين لم يروا طائرته منذ لحظة إقلاعها، فهو أول من انحاز للحداثة في النظرية والتطبيق، وكانت دراسته المبكرة عن البياتي تبشيرا بالشعر العربي الحديث الذي عاش أيامه الأولى محاصرا بإرهاب النقد الاتباعي، لهذا لم يبالغ من قالوا إن إحسان عباس فتح للبياتي بابا واسعا في هذا الملكوت الشعري، ومنهم من عيّره بذلك، وحمله ما انتهى إليه عبدالوهاب في شيخوخته الشعرية، ثلاثة أجيال على الأقل رضعت كتاب فن الشعر لإحسان عباس، وكان أول ناقد عربي يفكك لنا مقولات غامضة يتداولها نقاد ناشئون، منها مثلا مفهوم المعادل الموضوعي، الذي رسخه ت . س . اليوت من خلال قراءته الخاصة والاستثنائية لهاملت، وإحسان عباس لم يتنازل عن كونه معلما حتى وهو في ذروة السجال من أجل تحديث حساسية ومفاهيم، لهذا فقد أحرز من الشطط، ولم يذهب بعيدا في التعمية والتضليل مما جعله في نظر الحداثيين الذي يطيشون على شبر حداثة اتباعيا وكلاسيكيا، أو مدرسيا! ولأننا تعلمنا منه الكثير، فقد كنا نشعر بتقصير إزاء هذا الرجل العالم، الذي قضى عمره

فى الكتاب، وما أشق على أمثاله من لحظة تتقد فيها البصيرة، ويشح فيها البصر، فلم يؤرقه شئ فى أعوامه الأخيرة مثل عجزه عن القراءة، وإن كان قد وجد أصدقاء ومحبين وتلامذة عرضوا عليه أن يقرأوا له بعيونهم ساعات فى النهار، لكن العين المدربة على القراءة، وبصر الصياد الحاد الذى اجتاز كل تلك الخبرة وذلك المران فى التمييز السريع بين القمح والزؤان ، لم يكن يعوضها شئ.



أطلق إحسان على سيرته الذاتية التى كتبها تحت إلحاح أصدقائه عنوانا ذا مغزى عميق هو «عزلة الراعي»، فالرجل منذ صباه كان ذا نزعة للعزلة، لكنها العزلة المضيئة والعالية والفاعلة، وهو ابن ريف عربي، لم تكن الرعوية قد فارقته فى الربع الأول من القرن العشرين، ولم يكن إحسان عباس راعيا يتلهى بالعزف على شبابه أو ناى فى هضاب قرية شمالية، بل درّب أصابعه على عزف آخر، وأصغى إلى ايقاعات المدينة سواء كانت عربية عاشها فى صباه كالقاهرة والخرطوم وبيروت أو أوروبية اتصل بها بعقله وخياله، والنصوص التى قرأها بشغف وترجمها بأمانة، ولم تحل عزلة الراعي دون هبوطه الطوعى بل التطوعى عن التلال إلى الوادي، فقبل سبعة أعوام، اقتنع احسان بأن إعادة النظر بالابداع الجديد

تستحق منه وقفات مطولة، وقبل لأول مرة بكتابة مقال أسبوعي في الملحق الثقافي لجريدة الدستور، وهو الذي كان مصابا بحساسية شديدة إزاء الكتابة في الصحف اليومية، وبالفعل ، أضاء إحسان للعديد من الشعراء الشباب والكتّاب الجدد الطريق، ودلهم على الينابيع ، وكان شعاره المتكرر هو مقولة أحبها لستانلي هايمن عن دور الناقد كقنطرة بين النص والمتلقي، بحيث يردم الهوة بينهما، واستطاع عبر هذا التجسير المعرفي أن يستأنف دورا رياديا وهو في السبعينات من عمره ، جيل احسان قد لا يقبل التكرار في تاريخنا المعاصر، لأن ظروف نشأته، وما كابده من عذابات التأسيس قد لا يتكرر في عصر أصبح كل شئ فيه ميسورا إلا الإرادة والدأب، والهاجس الرسولي الذي يمهر كل مجهود معرفي بالنزاهة، وأذكر أن إحسان كان يستشهد كثيرا ما كتبه ناقد ماركسي عن ت . س . اليوت، هو الناقد البريطاني «ماثيسن»، فالتناقض الأيديولوجي لم يحل دون نزاهة «ماثيسن»" الذي كتب عن إليوت بمعزل عن تصنيفه الأيديولوجي، وهو القائل صراحة: أنا ملكي في السياسة وكلاسيكي في الأدب، وكاثوليكي في العقيدة! كان إحسان نزيها بشهادة زملائه وطلابه ومن عملوا معه على امتداد عقود، ولم تفسد شهوات تحقيق الذات الزائفة برائته، فاحتفظ

بقدر كبير من طفولته «العين غزالية» وهو في بيروت والقاهرة ولندن، ولعل هذا الموت الذى هيأ إحسان له حقائبه وبياض شعره، هو رمزى إلى حد ما، فسقوط بغداد بالنسبة لواحد مثله ليس خبرا عابرا في فضائية مغمورة بالتراب، وما كان يراه ويسمعه عن وطنه من تنكيل كان يأكل من لحمه، وتوكأ احسان على قلمه قبل أن يتوكأ على عصاه، وبكى كثيرا في عزلته البيضاء، وسهر مع الموتى من أبناء جيله الذين مضوا وابقوه كالرمح وحده !

وكم كان بروميثيوس النقد العربي طليقا عندما استدل بفطرته السليمة الأولى على الطريق، فعبد البرارى الفاصلة بين المدرسة والقرية بقدمين حافيتين، وتحدى الشروط الباهظة التى حاصرت أرض ميلاده، فتعلم وعلم، وقرأ واستقرأ، ووفر له تاريخ غاشم من أسباب الرعونة ما عف عنه صبيا وشيخا، إحسان عباس ، ينتشله من القبر يوميا رف عزيز في مكتبة العرب، لهذا فأمثاله لا يشملهم الموت إلا في بعده العضوى العابر!!!!!

واقعية العنقاء

أساء بعض النقاد فهم ما اعترف به همنجواى عندما قال أنه لا يستطيع الكتابة الا عن تجاربه الحسية، وما خبره عبر مغامراته التي قلما عاشها كاتب آخر من جيله، وكانت إساءة الفهم تتركز في نقطتين: الأولى حذف المخيلة، والثانية حصر مفهوم التجربة فى نطاق حسى ضيق ، وحقيقة الأمر أن الروائى يعيد انتاج ذاكرته، لكنه يطلق ممكنات الماضي، وقد يحرر الأحداث من واقعيتها الفجة، ويضيف إليها من المران والخبرة والاستعادة ما يجعلها تبدو كما لو أنها منقطعة عن الواقع، وما أثير دائما من أسئلة جمالية حول الواقعية لم يشكك فقط بوجود واقعية كاملة، او فوتوغرافية بل جعل من الواقع خيالا أشد تركيزا بعبارة أرنست فيشر، وهذا ما دفع روجيه جارودى إلى تسمية أحد كتبه المبكرة فى النقد (واقعية بلا ضفاف) وهو الكتاب المغامر الذى أعاد فيه الكاتب الاعتبار الواقعى لفنان سوريالى وروائى كابوسي، وشاعر رمزي، فالواقعية ليست تسجيلا لما تم تحققه، بقدر ماهى وعد بتحقيق ممكنات هاجعة فى الواقع، هكذا يصبح مصطلح الواقعية الممكنة، أو الواقعية بالقوة اذا استعرنا المصطلح الفيزيائى هو الأدق ونحن نصف كتابات لم تنعتق من جاذبية

الأرض ولم تحلق عاليا وراء الغيوم أن بعض قصص لتشيكوف وتورجينيف وحتى موباسان تحدثت عن ما يمكن حدوثه وليس فقط عن ماحدث بالفعل، وثمة قصة لتشكيوف عن خادمة خنقت طفل مخدومتها لأن النعاس استبد بها وقررت النوم، هذه القصة بدت لمعاصرى تشيكوف أشبه بالفنتازيا، لكن بضعة عقود مرت، كانت كافية لأن تحول الفنتازيا الى خبر فى صحيفة، ولم يكن استنطاق موباسان للسرير فى إحدى قصصه الخالدة مقتصرا على سرير معين أو على ذاكرة الفراش فى ليلة محددة، فسرعان ما أصبح السرير الأسرة كلها وكأن الكاتب قادم من المستقبل وليس من الماضى فقط.

ولم يكن استنطاق موباسان للسرير فى إحدى قصصه الخالدة مقتصرا على سرير معين أو على ذاكرة الفراش فى ليلة محددة، فسرعان ما أصبح السرير الأسرة كلها وكأن الكاتب قادم من المستقبل وليس من الماضى فقط.

وثمة كتاب سخروا من مصطلح الواقعية حتى قال أحدهم بأن كتابة قصة واقعية عن انسان واحد، تتطلب وجود كاميرا تتعقب هذا الانسان فى كل خطواته، ويستحسن أن يضاف إليها جهاز تصوير بأشعة (X) كى تكتمل الواقعية بوصف حالات التنفس ونبض القلب وحركة الأحشاء.

إن التـصنيف المدرسي للمـذاهب الأدبيـة، بين واقـعي ورومانسي وسوريالي به الكثير من الاختزال والكسل النقدي، لأنه ما من عمل ابداعى خلاق، واستثنائى لا توجد فيه هذه الأبعاد كلها بنسب متفاوتة، واذا كان جارودى مثلا قد عثر على البعد الواقعى فى أشد لوحات بيكاسو سوريالية، أو فى أكثر روايات كافكا مفارقة للواقع، فإن المرتكز الذى حدد له هذه الرؤية، هو علمي بامتياز، فالخيال المجرد والمعزول عن الذاكرة ومخزون اللاوعى لا وجود له، حتى هذيان المحموم ليس فى نهاية المطاف سوى أصداء وتداعيات غير متسقة، تنبع من الذاكرة واللاشعور وما اختزنت الحواس، إن مجرد اللجوء الى اللغة بوصفها انجاز جماعي وذات تاريخ يتجاوز الفرد هو بداية تورط المبدع بما يتخطى الذات، لهذا لم يجترح المبدعون لغات تخصهم وحدهم، وحين يقال إن لهذا الشاعر أو ذلك الروائى لغته الخاصة فهذا تعبير مجازى، يقصد منه شئ آخر تماما وهو أن هذا المبدع قد يمهر اللغة بايقاعه الشخصى لم يبتكرها من الصمت.



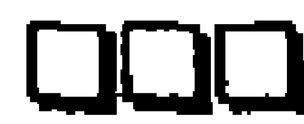
لعبت الإيديولوجيا خصوصا فى أشد أطوارها نفوذا دور البطولة في تحديد مصطلحات نقدية، ولولا بضعة نقاد ماركسيين أقل ارتهانا للأيديولوجيا، لتحول مفهوم الواقعية

إلى سجن ترتطم بسقفه وجدرانه أجنحة مبدعين لا يرون بأنهم يستمدون ضرورتهم من توثيق الواقع، بل من تحويله إلى رافعة للذهاب الى ماهو أعلى وأبعد منه، لكن دون أن تنقطع جذورهم في ترابه، وكالعادة، فقد تعامل العرب في الحقبة الواقعية مع هذا المصطلح على نحو وثني، وسطحت الدوجمائية على العقل والوجدان معا ، وصار من يتحدث عن الوردة مدانا ومنبوذا لأنه بورجوازي، أو لأن الورد لا يصلح للطبخ .

وخلال عقدين على الأقل ساد مزاج نقدى يرى فى الواقعية تدجينا لكل نزعة برية ولكل مغامرة لا تستجيب لمعيار صارم، وتم نبذ نصوصه والاعلاء من شأن نصوص أخري، مما يغرى الناقد الجاد اليوم بالعودة الى تلك الحقبة لتمحيص لغة القبيلة وما أنجزته حسب تعبير مالارمية .

إن اختزال الواقعية الى لحم الواقع وعظمه ، وضمن مدار جاذبيته يعرض على الروائى مثلا أن يكون مؤرخا لحيوات شخوصه، هذا إن لم يكن مطالبا بأن ينوب عنهم فى المغامرة الحياتية والروائية معا، وهنا لابد من التذكير بأن المقدمات الاحترازية التى كتبها روائيون عرب لأعمالهم دافعين عن أنفسهم تهمة الخلط بين الواقع والخيال أو السيرة الذاتية والرواية، هذه المقدمات تفتضح أمرين معا، الأول يخص

الكتّاب أنفسهم وخشيتهم من تأويل نصوصهم وتحميلهم أعباء سلوكها ومصيرها، والثاني يفتضح ذهنية المتلقى الذى يعتقد بأن كل ما يكتب هو مذكرات، وأن المؤلف هو من اقترف أفعال شخوصه لكنه تعدد بأسماء مستعارة، هنا، يتراجع النقد بمعناه الأدبى الدقيق، ليتقدم التحليل النفسي، خصوصا فى بعده الاجتماعي، وهذا ما يفسر لنا بشكل أولى ندرة السيرة الذاتية المباشرة، وشحة ما يرد في السير المنشورة من اعترافات وصدق، فالمجتمعات غير المتسامحة، والتى تسيرها أعراف وتقاليد لها صرامة محاكم التفتيش تمارس ارهابا سريا على الأفراد، مما يضطرهم الى الكتابة عن أنفسهم كما لو كانوا فى حفلة تنكرية، والمثال الذى قدمه المغربى محمد شكرى في الخبز الحافى يفتح الباب على مصراعيه لاستقراء ظاهرة مسكوت عنها فى حياتنا، فما يمنعه الرقيب يتداوله الناس سرا، وقد يسيل لعابهم عليه. لأنهم بفضلوهم المشحوذ يريدون رؤية الآخر .. أو ضبطه متلبسا بما تواطؤا عليه وتستروا عليه وعقدوا مقايضات غير مكتوبة لإبقائه فى العالم السفلي.



أحيانا يزعم روائى أو شاعر لا يكتب إلاّ مالم ير وما لم يسمع، ناسبا إبداعه بالجملة إلى خيال وحشى، ولن يعدم هذا

المبدع الحيلة ليجد فى رامبو مثالا، وهو الذى كتب عن الزورق السكران دون أن يرى نهرا أو بحرا ، ويبدو أن هذه الثنائية التى طرفاها الذاكرة المحض والخيال المحض، حصيلة سجال نظرى أكثر مما هى حصيلة خبرة، او إفراز عضوى لتجربة حقيقية، واذا تأملنا عددا من المفارقات، قد نعثر على أكثر من مبرر لإعادة النظر فيما تم تصويره كقانون محكم، فالشاعر الذى يحول الوطن إلى موضوعة متكررة فى قصائده، يفوته أحيانا أن يدرك بأن كل ما يسقطه على الوطن النائى هو من صميم منفاه، فالشجرة والمرأة والنهر والليل.. هذه كلها كائنات وعناصر تقع عليها حواسه فى المنفى فما الذى تبقى من الوطن اذا كانت الرحلة الشعرية كلها مجرد تهجير لهذه الكائنات والعناصر من هنا .. إلى هناك ، ومن هذا الشاطئ الى الشاطئ المقابل؟ فما من شاعر أو روائى أو رسام يستطيع الزعم مهما استبد به هاجس الافتراق بأنه المخلوق الأول، فيغنى كما لو كان أول من غنى ويكتب كما لو كان أول من كتب، لقد أفسدت الخبرة البراءة على نحو ما، وما قاله صلاح عبدالصبور عن البكارة المستحيلة به الكثير من الدقة، لأنه يذكرنا بمقولة دانتوس الشهيرة : «سحقا لمن سبقوني، فقد قالوا أقوالي» .

لكن ليس معنى هذا أن كل قصيدة عن الموت هى صدى

لقصيدة استبقتها عن الموت، وهذا ما يصدق على الحب وسائر الانفعالات البشرية الكبري، ما يتبقى لنا بعد كل هذا التراكم من الخبرة، هو كيفية القول، والمقتربات التي نلج منها إلى ما نود كتابته، فمن كتبوا عن أسطورة أوديب أو يوليسيز يمكن احصاؤهم بالمئات، في مختلف اللغات، لكن الأسطورة الواحدة تعددت تبعا لعددهم، لأن كل واحد منهم أعاد انتاجها وفقا لمهارته وثقافته وإيقاعه الروحي اضافة إلى لغته .



لو كتب روائي من أواخر القرن التاسع عشر عن الهاتف النقال، او الستالايت أو حتى الفاكس لصنفه معاصروه من كتاب الخيال العلمي، وربما سخروا من افراطه في الخيال، لكن مرور قرن واحد كان كافيا لتحويل الفنتازيا إلى واقع تماما كما حدث بالنسبة لقصة تشيكوف عن الخادمة التي دفعها النعاس إلى خنق الطفل، لكن الكتابة ليست على الدوام استباقا، أو نبوءات يصبح المستقبل محكها، ومن يفوّت على نفسه فرصة الشهادة على عصره وحصته من التاريخ قد يحرم الى الأبد من هذه الفرصة، وهذا ما قاله سارتر مثلا عن فلوبير، بالرغم من أن هذا الأخير بلغت واقعيته حدا دفعه إلى الاعتراف بأنه هو مدام بوفاري، وأن روايته هي سيرة ذاتية مهذبة ومموهة من خلال التأنيث.

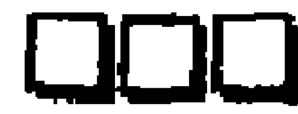
نعرف بالطبع أن ما طرأ على العقدين الأخيرين من انقلابات كوبرناكية على صعيد الحياة كلها وليس على صعيد الفلك فقط ادخل الى متحف الأدب مصطلحات ومطارحات كانت تشغل الناس وتملأ دنياهم، لكن ما يبدو قطيعة مع الماضي هو في حقيقته من افرازاته، وقد تختلف المصطلحات أو التقنيات والأساليب في معالجة الظواهر، لكن الجذر يبقى واحدا، لأن المغامرة البشرية في هذا العالم لم تنقطع عن ذلك الجذر، ومثلما قال (سبندر) فإن الكتابة عن قضاء ليلة شاقة في المحيط المتجمد الشمالي ممكنة شرط أن يكون كاتبها قد جرب البرد الشديد والجوع ليلة واحدة على الأقل .

فما من تجربة أثيرية، محررة من غبار هذه الأرض، والخيال مهما أوغل في البرية سيبقى مرتهنا للذاكرة واللاوعي، إنه بالفعل واقع مركز ، لكن بعد تحرير التجربة من نقصانها، وترميمها بالدربة والمران اللذين يقومان بدور استدراكي يكمل القوس الأخير والأبهى من الدائرة، فالعنقاء ممكنة اذا كان الرماد واقعيا....

ثقافة الموبايل

في اللحظة الأخيرة تغير عنوان هذه المقالة درءا لعدة التباسات محتملة، فقد كان العنوان ق. م، والمقصود به ما قبل الموبايل وليس ما قبل الميلاد ، فالبرغم من أن عصرنا اختزل قرونا فى عقود قليلة، واجترح مايشبه المعجزات على صعيد الاتصال، إلا أن الموبايل وهو يحمل حتى الآن ستة أسماء بمختلف اللهجات واللغات هو الاختراع الاشد إثارة قدر تعلقه بالثقافة بمعناها الواسع، والذى يشمل اضافة الى أنماط التفكير.. أنماط السلوك أيضا، وقد أصبح من المتعارف عليه تاريخيا وأدبيا، أن بعض الاكتشافات العلمية أدت الى انقلابات كوبرنيكة شملت رؤى وأساليب تعبير وايقاعات تفكير، فالبشرية بعد اكتشاف البرونز كما يقول عالم الأنثربولوجيا مالينوفسكى هى غيرها ما قبل هذا الاكتشاف، حتى انه ينسب ما يسميه هزيمة المرأة الكبرى فى التاريخ الى هذا الاكتشاف حيث نصل بين حقبة سادت فيها الأمومة وأخرى باترياركية سادت فيها الأبوة، واذكر أن عددا من الكتَّاب الأوروبيين وخصوصا الألمان كتبوا عن تحولات الأدب بعد القطار، حيث أحدثت الآلة البخارية تغييرا مشهودا فى مجمل أنماط الحياة وبالتالى الأدب بوصفه تعبيرا عنها ولا أظن أن علماء الاجتماع والاناسة يبالغون عندما يحفرون

عميقا بحثا عن جذور ظاهرة انسانية ما ، اجتماعية او اقتصادية أو ثقافية، وحين يعتبر جورج لوكاش أن الرواية هي ملحمة البرجوازية بامتياز، فإن مرد ذلك ليس لاستقراء التاريخ من منظور ماركسي فقط، فقد اعتبر نقاد وعلماء جمال غربيون ولادة الرواية في العصر الصناعي تعبيرا عن فائض الفراغ لدى ربات البيوت البريطانيات، لهذا يقال أحيانا على سبيل التندر أن قراءة الروايات الكلاسيكية الطويلة تحتاج إلى قدر من البطالة او الكسل المشروع، وهذا بالضبط ما حفز دور نشر تجارية منها مؤسسة رد بوك الى اختزال عشرات الروايات بحيث تصبح في عشر حجمها، وقد تولى قاص وروائي فرنسي شهير مثل هذا العمل وهو سومرست موم .



الهاتف الأرضي، لعب دور البطولة في روايات وأفلام، ونذكر أن رنينه، لو ترقب هذا الرنين كان يكثف مشاهد درامية في الخمسينات من القرن الماضي، وهناك حبكات روائية كان التليفون محورها ، فقد اقترن بالجنين، وبالابلاغ السريع عن الأخبار السارة والحزينة، وغالبا ما كانت إصابته بالخلل تتسبب في كوارث غير محسوبة! لكن الهاتف المحمول او الموبايل قفز قفزة كبرى الى الأمام خلفت

وراءها زمنا بكامل موسيقاه وأدبياته ، فهذا الاختراع الشيطانى أفرغ المقاهى من معظم زبائنها مثلما أفرغ الشوارع وأعمدة النور والأماكن التقليدية لظهور البغايا منهن، لأنه البديل التام لجملة من الانشطة والحراك الاجتماعي الذى كان يتطلب الحضور المادى للافراد ، وحتى وقت قريب كان رنين الهاتف الأرضى فى ساعة متأخرة من الليل يربك بيوتا ، ويثير شكوكا لا آخر لها لدى الأباء ، لكن هذا الاختراع أنهى دفعة واحدة تلك المنظومة من المشكلات ، لأنه قابل لنقل الرسائل الصامتة فى أى وقت ، وقابل للحمل حتى فى الحمام أو على أسطح البيوت ، كما أنه قابل للإخفاء أيضا بسبب حجمه الصغير ! ومن يشاهد الناس وهم يمشون فى الشوارع أو يقودون سياراتهم وهم يكلمون أنفسهم ، ويضحكون أو يبكون ، دون وجود طرف بشرى آخر إلى جوارهم ، يشعر بأن الموبايل قد طرد الإنسان أيضا ، مثلما طردته اختراعات أخرى ، وأذكر أن صديقا قال لى ذات يوم ، أن شقته الصغيرة قد امتلأت بالأجهزة الكهربائية ، كالثلاجة والغسالة والتليفزيون والستالايت والمكنسة الكهربائية ، بحيث لم يجد له مكانا بين هذه الكائنات المعدنية الصماء واضطر إلى التخفيف منها كى يستطيع التنفس والتثاؤب بحرية ، وهذا بالضبط

ما فعله الشاعر ريفيردى ، الذى ازدحمت غرفته بالكتب واللوحات ، فقرر ذات صباح أن يفرغها تماما فى كل هذه المحتويات ، واحتفظ لنفسه بمقعد واحد وطاولة للكتابة وسط جدران عارية!



لقد أتاح الموبايل للناس أن يكذبوا بحرية ، وأن يزعموا أنهم فى هذا المكان أو ذاك ، وما من وسيلة لضبطهم متلبسين بهذا الكذب، وأخيرا اهتدت تكنولوجيا التغريب وشيطنة الحياة إلى ما يمكن تسميته تنمية الكذب ، حيث يضاف إلى جهاز الموبايل فعاليات مثل اصطناع ضجيج السوق أو ورشات العمل ، أو أصوات القطارات والمترو إذا ما شاء حامل الموبايل أن يغير موقعه ، لأسباب تخصه ، وتقع تنمية تقنيات الكذب هذه ضمن ما سماه العلماء نظرية العلم للعلم كمرادف لما سمى نظرية الفن للفن ، حيث يغيب الرادع الأخلاقى فى الحالتين هذا ، مع العلم أن ما تلحقه نظرية الفن للفن بالناس من أذى قد لا يكون ملحوظا أو فوريا ، بينما ما تلحقه نظرية العلم للعلم فورى وكارثى فى بعض الأحيان، وقد لا تكون مسألة الاستنساخ البشرى هى المناسبة الوحيدة للتذكير بالعلم المجرد ، فأطباء السجون الذين يشرفون على التعذيب ويطيلون أعمار الضحايا كى يتواصل تعذيبهم لأن

الموت انعتاق يقدمون مشهدا مبكرا لما يسمى العلم للعلم ، فالخيانة هنا لا تلحق بأبوقراط الذى أقسموا باسمه فقط ، بل بسقراط أيضا وكل ما له صلة بالوضع البشرى وجعل الاقامة ممكنة على هذه الأرض !

لقد كتب عن الموبايل مثقفون من مختلف البلدان ، وكان لكل واحد منهم مقتربه الخاص ، الذى ترشده إليه تربويات الناس فى مجتمعه ، لكن العرب لم يكتبوا بعد عن هذا الاختراع الذى خلخل الكثير من أنسجة حياتهم ، لأن الموبايل أفقد الأباء القدرة التقليدية على الرقابة ، ولم تعد الفتاة كما الشاب بحاجة إلى وسيط تليفونى كما كان يحدث فى الماضى !



ما ينشر أحيانا عن نفقات الموبايل فى العالم العربى يذكرنا بالانفاق السفيه وغير المبرر على التسليح ، خصوصا أن السلاح الباهظ التكاليف لم يستخدم إلا نادرا وفى حروب عربية - عربية أو فى قمع مظاهرات واستعراضات عسكرية موسمية يقصد بها ترهيب الشقيق والابن وليس الأعداء .

وفى البداية كان اقتناء الموبايل استكمالا لعدة الحداثة ، والوجاهة الاجتماعية ، وقد أخبرنى أصدقاء ، أنهم عرفوا حالات غريبة ، ومرضية فى بعدها الاستعراضى،

منها مثلا أن يطلب شخص ما من صديقه أن يطلبه على الموبايل وهو في أحد بيوت العزاء أو في عرس ظنا منه أن الرنين المباغت يضيف إليه أهمية ما ! لكن ما أن أصبح هذا الجهاز البديل العصرى للخنجر أو المسدس في العهود الماضية ، لأنه غالبا ما يتدلى على الخاصرة حتى أصبح ضرورة قصوى ، لا ينافس فواتيره العالية غير فواتير المستشفي والكهرباء وأقساط الأبناء في المدارس !

وكالعادة يبدأ اختراع من هذا النمط مكتفيا بوظيفته ويمعزل عن النوع والحجم والخصائص ، لكنه ما أن يصبح معمما حتى تهاجر المفاضلة الطبقية باتجاه آخر ، فهناك الرخيص والغالي والصغير والأكبر ، وما هو مزود بالكاميرا أو الامتيازات التكنولوجية ، بحيث أصبحت للموبايل ثقافة عريضة ، وما أن فرض نفسه على السوق حتى أصبحت الحوانيت المخصصة له أضعاف عدد الحوانيت الأخرى .

وبامكان أى باحث في شجون أقانيم التخلف الثلاثة وهي الفقر والمرض والجهل أن يجرى مقارنات بين عدد الأسرة المخصصة في المستشفيات لملايين المرضى وعدد الهواتف المحمولة ، ولو أخذنا بملاحظات ريجيه دوبريه عن الصيدليات في العواصم العربية التى انحسر

فيها الدواء لصالح الاكسسوارات فإن الواقع برمته انحسرت فيه الضرورات لصالح الكماليات الاستعراضية ، فالموبايل أولى من الكتاب والغذاء والدواء بالثمن المرصود لفواتيره التى تفننت الشركات فى إضافة الربا إليها .. والفقراء الذين يبتكرون الحيلة لاخفاء فقرهم بدلا من مواجهته لأنه حسب منظومة القيم الرعوية (عورة) اجتماعية يجب اخفاؤها ، عثروا على الحل وهو تبادل الرنين بلا كلام ! عبر شيفرة موبايلية !



إن ثقافة الموبايل تفرض على من يحاول رصدها وتقصى تجلياتها فى حياتنا اليومية أن لا يكون ضحيتها كالآخرين ، وقد يأتى وقت نتبادل فيه الأدوار مع الأدوات المقدسة فالإنسان هو المحمول .. والموبايل هو حامله الذى يطوف به الشوارع والجامعات والمعامل والمقاهى !

إن ما بين رسالة يحملها حمام زاجل وهذه الرسالة التى يستغرق وصولها بضع ثوانٍ عبر الموبايل .. مسافة أضاع فيها الإنسان نفسه !

من احتكار الموتى .. إلى قتلهم

لا تحتاج الكتابة عن إدوارد سعيد إلى مناسبة، لأن الرجل لايزال حيا ، يسهر فى قبره كما تواصل نصوصه الدفاع الباسل عن موقف تاريخي ومعرفي وأخلاقى ، ومن الكتّاب من يرسخ معيارا ، بحيث تتحول بعض أحكامه إلى دليل ، فالكتّاب الذى ترجمه د. عبدالغفار مكاوى للمستشرق الألمانى (خريتس شتيبات) قال المترجم فى مقدمته إن إدوارد سعيد لم يشمل هذا الكتاب بما قاله عن الاستشراق الكولونيالى، وأوحى د. مكاوى للقارئ العربى بأن إدوارد سعيد يقدم من خلال استثناءات استشراقية ما يشبه صك البراءة لهذا المستشرق أو ذاك ، بعكس ما قال أحد أبرز نقاد سعيد هو د.صادق العظم فى كتابه الاستشراق معكوسا ، حيث وصف إدوارد سعيد بأنه تورط برؤية ميتافيزيقية للاستشراق ، فأعاد ترتيب مقولة رديارد كبلنج الشهيرة التى تؤيد الشرق والغرب فى ثنائية حاسمة ، لكنه لم يغير من محتواها !

وهذه ليست مناسبة لاستعراض النقد الذى تناول أدوارد سعيد حياً، لأن هذا النقد تختلف مقترباته مثلما تختلف نواياه ، إذ لا يمكن إدراج ما كتبه مكسيم رودنسون وبرنارد لويس وغريل فى الخانة ذاتها التى شملت صادق العظم ونديم

البيطار وآخرين من الأكاديميين العرب !

وبالرغم من أن أدوارد سعيد يعلم قارئه بل يحرضه على الاختلاف ، إلا أن فائض أدبيات الائتلاف فى الثقافة العربية قد دفع البعض إلى احتكار سعيد ميتا، بعد أن أحاطوه بمعصومية لا تليق بمجتهد مثله وهو على قيد الحياة والكتابة.

إن ما أعنيه باحتكار المثقفين الموتى هو المرادف الدقيق لقتلهم ، أى تدجين نصوصهم فى إيقونات مغلقة وغير قابلة للتفكيك أو النقد .

كان إدوارد سعيد فى أطروحاته المضادة نموذجا لمثقف يؤمن بالحوار ويسعى إليه ، لكن فلسفة الاحتكار سواء تعلقت بالحقائق المجردة أو الأشخاص أدت إلى اختزال سعيد بحيث تعدد الرجل ، لا بالمعنى الذى أشار إليه برادلى حول تعدد القراءات ومنهج التأويل .. بل بالمعني المضاد لهذه التعددية ، فالسياسيون وعبيد الإيديولوجيا لم يروا فى إدوارد سعيد إلا الفلسطينى العاق الذى نقد أوسلو جذريا ، وتعرض نقده إلى سجال سرعان ما إنزلق إلى شجب تنقصه مرونة الذهن ، أما فلول الاستشراق الكولونيالى فى الغرب فقد اختزلت إدوارد إلى مؤلف كتاب واحد هو الاستشراق فكانت ردود الفعل ضد هذا الكتاب مشحونة بثأرية ذات قناع أكاديمى ، وتحول

الأمر كما لو أنه تصفية حسابات كما هو الحال مع لويس ورودنسون ، وأذكر أن رودنسون علق على كتاب الاستشراق قائلا : إن إدوارد يجهل موضوع الاستشراق أولا وهو غير متمكن من هذا الموضوع ، وما كان مكسيم رودنسون ليجازف بهذا الحكم القاطع لولا احساسه بأن الكتاب يشمله، إن لم يكن بشكل شخصي ودقيق ، فعلى الأقل يشمل المؤسسة التى لم يكن رودنسون خارج افرازاتها الثقافية .

هكذا تعرض سعيد إلى نقد بروكوستي مزدوج ، فبروكوست الغربى بتر ساقي الضحية ، فيما حاول بروكوست الشرق أن يمطها .. سواء كان الرجل ممددا على سرير أو تابوت !



ما كتبه إدوارد سعيد غير أطروحة الاستشراق ، كان يستحق تعريفا وتواصلا أكثر باضعاف مما تحقق ، لكن بعض المؤلفين تقترن اسماؤهم بكتاب واحد وتأتى الثقافة الصحافية ذات المنحنى الأفقى والتسطيحى ، لتكرس هذه الصورة ، أو هذا البعد الوحيد من بين أبعاد عديدة ، يتشكل من تناغمها الكتاب كرؤية شاملة !

وقد لا نذهب بعيدا إذا اعترفنا بأن بعض العرب ، حاولوا من خلال إدوارد سعيد ومكانته العابرة للقارات والتصنيفات

المدرسية أن يرمموا نرجسية ثقافية جريحة ، فالرجل أصبح ذا نفوذ معرفى ، فى زمن عربى ذابل ، شحت فيه محاصيل الإبداع والاضافة حتى أوشك أن يتحول إلى خريف دائم !

وقد يكون من حق الشعوب أن تقترض من أبطالها ونجومها كى تعوض نقصا ما تستشعره فى صميم كيانها ، لكن ليس من حق مثقفين يزعمون أنهم طرف أصيل فى المعادلة التاريخية والوجودية أن يفعلوا ذلك ، فهم إذ يقترضون ، يفقرون المرجع بدلا من إثرائه بالحوار والاختلاف الحيوى الفاعل !

وعندما يكون الكاتب اشكاليا بعدة امتيازات وليس بواحد فقط فإن تصنيفه فى خانة واحدة ، أو إعادة انتاجه بما يروق للمزاج ويلبى الرغائب ، هى شكل أخر من أشكال الاغتيال الفكرى ، وقد سمعت من مثقفين أراء حول سعيد بنيت جملة وتفصيلا على بضع مقالات نشرها حول الصراع العربى - الاسرائيلى ، بالرغم من أن الرجل حرر موضوعات كبرى من الغنائية التاريخية ، ومنها موضوعه المنفى ، وكان يجب على ما يمتلكون الحق فى احتكار سعيد أن يشرحوه جيدا لقارئ عربى يعتمد تماما على الترجمة ، وأحيانا على الإشاعة ، أو الثقافة الشفوية التى تبثها المقاهى ، والهوامش التى تضيق ذرعا بالمتون لكنها لا تقدم لها بديلا !

نعرف أن أكثر من ستين ألف كتاب ظهرت فى الاستشراق وعنه خلال قرنين فقط ، وأن الاحاطة الكاملة بهذه المؤلفات بمختلف اللغات أمر يتخطى امكانات الفرد حتى لو كان ذا طاقة تعادل فريقا ، لهذا ، كان علينا جميعا منذ البدء أن نعى بأن هناك استشراقات عديدة وليس استشراقا واحدا .

إذ لا يمكن وضع الاستشراق الروسى أو الألمانى فى الخانة ذاتها التى يوضع فيها الاستشراق الانجلوساكسونى أو الفرانكفونى ، مادام الأمر وثيق الصلة بالتاريخ ، وتحديدا بالبعد الصراعى لهذا التاريخ ، فالامبراطوريات التى تمددت خارج مداها الجغرافى بحثا عن سوق أو منجم ، ليست كتلك الامبراطوريات أو الكيانات التى لم تدخل إلى النادى الكولونيالى ، والرحالة الذى جاء إلى مصر واليمن بمرسوم ملكى ، يمهد لحملة عسكرية ليس كرحالة شحذ الشرق فضوله ، وقد يكون كتاب (هرمان هيسة) رحلة إلى الشرق نموذجا لما يمكن تسميته الاستشراق المتعدد ، أو الاستشراقات غير المتجانسة ، ففى رحلة (هيسة) يصبح لكل حالم ببلوغ الشرق شرقه الخاص ، سواء تجسد فى امرأة آسرة أو كنز أو كان خلاصا وفرارا من حياة رتيبة .

ومثلما كان لكل باحث فى الاستشراق استشراقه الخاص، أصبح لكل قارئ لهذه الظاهرة (أدوارده) الخاص أيضا وليست المسألة أخيرا جمع هذه الرؤى المتباينة أو القراءات متعددة النوازع والمناهج ليتشكل من حاصل جمعها أدوارد سعيد ، فذلك أمر يتعلق برياضيات أخرى يتولاها الحاسوب المحايد ، لا الإنسان المشروط بمزاج نفسى ومعرفى ، وأهواء!



لقد صدق كثير من مثقفى الشرق ذلك البيان التأبينى الذى أصدره جاك بيرك وهو من أغدق عليه بعضهم لقب عمدة المستشرقين المعاصرين ، لكن البيان الختامى أو النعى سرعان ما تحول إلى شهادة ميلاد ، وانبعاث لاستشراق تخفى زمنا وراء مقاعد الدراسة وحلقات البحث ، ولم تكن أطروحة صاموئيل هتنجتون حول صراع الحضارات الحتمى إلا تعبيرا فلسفيا وتاريخيا وثقافيا شاملا عن كبلنجية جديدة، تطرح الكثير من الشكوك حول الخطاب الانسانوى المعلوم ، الذى يبشر بإنسان معاصر بلا هوية أو حدود !

ولأننا نصدق ما يسوق لنا عن تحقيب التاريخ والثقافات، فان ما يقال عن ما بعد الحداثة وما بعد الفلسفة يصدق على

الاستشراق أيضا ، ويستطيع مستهلكو الثقافة والناسجون على غرار النموذج السائد، والمسلح بكل هذه الميديا أن يطلقوا على الاستشراق الوريث لاستشراق كولونيالي دام قرونا صفة ما بعد الاستشراق ، لكن هذا لا يصمد أمام معطى تاريخي أوشك أن يتحول إلى حقيقة ، وهو أن الاستشراق العابر للأزمنة ، يتطلب نقدا عابرا للجغرافيا ، وهذا ما حاول أدوارد سعيد أن يقدمه !

ومن تفاءلوا بانتهاء ثقافة الإبادة وخرافات التفوق العرقي ، فاجأهم الغرب الرأسمالي في ذروة توحشه بهذا الاستشراق العسكري ، الذي يتغذى من تربويات وأدبيات كنا نظن أنها انتهت إلى المتاحف ، وإذا كان الاستشراق مستمرا في إفراز محاصيله ، حتى من تلك القلاع التي تحولت إلى أطلال ، فإن واحدا من أبرز نقاده ، وهو سعيد مستمر في أدائه من القبر ، لأن قيامة أمثاله عاجلة ، بخلاف كل القيامات الآجلة ، شرط أن نسعى إلى تحرير الرجل من هذا الاحتكار أو التطويب الذي يمارسه هواة قتل الموتى!

خماسية داريل !!

رواية لورنس داريل الشـهـيـرة رباعـيـة الإسكندرية، أو الرباعية الإسكندرانية لها جزء خامس لم يصـدر، ولم يكتبه المؤلف أيضا، وحسب قراءة سارتر لهذه الرواية التى اعتبرها واحدة من أهم روايات القرن العشرين، فإن الشـاهد الصامت وهو حـميد الأعـور النوبى الذى كـان يخدم الراوى هو مـؤلف هذا الجزء الخـامس ، حتى لو كان فـقط قد سـاهم بشـخيره الصاخب فى عمل تكلم فيه الجميع إلا هو، وبهذه الرؤية فإن لكل ثلاثيـة روائيـة جـزءا رابعـا علينا أن نتـرجـمـه من صـمت شـاهد مـا، أو من حـاصل جـمع الأجـزاء الذى يفـيض عنـهـا بالضرورة .

ويـنـدر أن يقـرأ المرء رواية يأخـذ فـيـهـا الراوى تكنيك روايته، وربما فكـرتها مـن أحـد شخـوصـه وإذا كان مـا قاله المركيز دوسـاد وما نقله عنـه الراوى صـحـيـحـا ، فإن واحدا زائد واحـدا يسـاوى أربعـة ، فـفـى كل فـراش ثـمـة أربعـة يتقـاسـمـونه ، رغـم أنهـمـا فـى واقـع الأمـر اثـنين فقـط ، رجـل وامـرأة ، لهـذا تعـددت الزوايا الـتى أطلت منهـا شخصيات الرواية ، وكأنها فـى كل مـرة تعيـد انتاج حـياتها وفـق تدريب خاص، وهـو تـدريب روائى بالدرجـة الأولى ، وما

الزوايا المتـعـددة للرواية إلا الانعكاسـات التى شـاهـدها المؤلف لبطلة وهى تجرب فستانا فى غرفة جدرانها مرايا !

□□□

قبل سبعة عشر عاما خطرت ببالى فكرة ثم سرعان ما سطت على ذهنى ، وهى كـتـابة فـصـول تحت عنوان ثنائيـة الحيـاة والكتـابة ، لكننى أصـدرتهـا فى كـتـاب حـمل عنوان تجــارب فى القــراءة ، وكــانت رواية داريل هذه من أهـم النصـوص التى أدرجتـهـا ضـمن خطتى فى الكتـاب ، لكننى افتعلت أكثر من مبرر للفرار منها ، فقد كانت تلك التجارب فى القراءة سلسلة من سيناريوهات مـتـخيلة ، أصـبح فـيـها كقارئ طرفا أصـيـلا فى العمل ، وليس مـجـرد مسـتـهلك له ، لهذا كـان على أن أجـاور همنجـواى والطبيب والبطلة الحامل فى غرفة ثنائية وباردة فى جبال الألب ، وكان علىَّ أن أكون طرفا فى مـسـرحـيـة سـوء تفـاهـم لألبـيـر كـامـو وأكـاد أشى بالجريمة قبيل تنفيذها ، وإلقاء الشـقيق العائد فـى النهر بعد السطو على ماله .

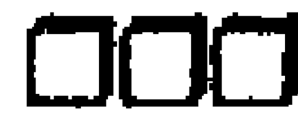
وحاولت أن أبلغ أهل تلك القرية الأسبانية عن سيدة الفجر التى صـاغـهـا الكاتب كاسونا من بياض بكر ، بحيث تراقص أطفال القرية ، ليكتشف أحد المتحضـرين قبيل الموت أن تلك السيدة الطيبة هى الموت ذاته ..

وحين أجلت الكتابة عن خماسية داريل حسب التصنيف السارترى لها ، أعانتنى رواية ميرامار لنجيب محفوظ ، فالاسكندرية هى ذاتها .. وإن كان البنسيون غير تلك الأحياء التى كانت تعج باليونانيين حيث تمتزج الأسطورة بالواقع ، وتنخلع المدينة من جذورها .. لترمى فى بحر هيلينى .

فى ميرامار .. كنت النزيل الثامن ، ولم أستطع قراءة الرواية أو مشاهدتها فيلما سينمائيا من خارج النص أو الفيلم ، ولسبب ما باعدت ميرامار بينى وبين «رباعية» داريل أو خماسيته ، إذ كان علىَّ أن اختار اسكندريتى من بين الاثنين !.

كلاهما داريل ومحفوظ وجدا فى الاسكندرية ملاذا لحيوات أخفقت فى مواقع أخرى ، وكم كان محمود أمين العالم حصيفا عندما تقصى شخصيات محفوظ الهاربة إلى الاسكندرية ، بدءا من عيسى الدباغ فى السمان والخريف إلى شخوص ميرامار الموزعين بين صحفى وفدى متقاعد ، وإقطاعى عاطل بالوراثة وانتهازى شاب وآخرين .. لكأن الاسكندرية خارج النطاق السياسى والحضارى والثقافى لمصر ، وأوشكت هذه الرؤية المحفوظية للإسكندرية أن تؤثر فى روائيين آخرين ، أذكر منهم الراحل محمود حنفى الذى

جعل من روايته المهاجر موسما لمثل هذا الفرار ، رغم أن (حنفى) اسكندرانى ! .



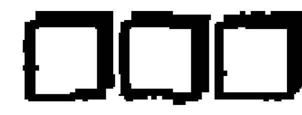
حميد الأعور ، الذى لم يقل شيئا عن امتداد الرواية غير الصمت والشخير هو المصرى الأصيل بين حزمة من الشخصيات الأجنبية واعترف أن من لفت انتباهى إلى حميد الأعور الصامت إضافة إلى سارتر ، القس الإيرلندى (أوبراين) الذى كتب عن رواية الطاعون لكامو ، فقد كانت الرواية قبل مقالة هذا القس إدانة للاحتلال الفرنسى للجزائر والوباء الذى حل بمدينة وهران هو وباء الاحتلال ، لكن القس لاحظ أن أسماء شخوص كانو فى الطاعون فرنسية نموذجية، مما يفسر أن الكاتب كان فى لاوعيه على الأقل قد امتثل للسائد الفرنسى وحذف السكان المحليين لينوب عنهم مستوطنون، وبعبارة بالغة الكثافة قال القس (أوبراين) أن جرثومة الطاعون (أصابت المؤلف أيضا !).



نعرف أن الترجمة الأولى لرباعية داريل قدمتها الشاعرة والناقدة والمترجمة الفلسطينية د.سلمى الخضراء الجيوسى، لكنها لم تترجم غير جزأين هما جوستين وبالثازار .. واختلفت الروايات حول عدم اكمال الترجمة ، رغم أن ما قيل بقى يدور

في مستقبل جوستين التى هاجرت إلى فلسطين مع اليهود الأوائل ، إضافة إلى مواقف تتعلق بازدراء الراوى للعرب ، منها طريقة ذبحهم للحيوان والأوصاف التى أطلقت على أهل المدينة من مرتفع استشراقى بامتياز .

وذات يوم سألت الصديقة د. سلمى عن سبب عدم استكمال الترجمة ، فاكتفت بالحديث عن تجربتها فى ترجمة جوستين على وجه التحديد وهى ترجمة يمكن تسميتها دون مجازفة ترجمة علاجية ، أعادت فيها المترجمة خلق النص وأصغت إلى أنفاس المؤلف والشخوص ، وأذكر أن د. سلمى قارنت بين ترجمتها لجوستين وبالتازار وترجمتها لكتاب أرشيبالد ماكليش (الشعر والتجربة) وانتهت إلى القول أن كتاب ماكليش خرج من بين أصابعها ولم يعد ! ..



أعترف بأننى شأن كثير من أبناء جيلى عشت وقتا شبه محتل من رواية داريل ، فقد داعبت فينا هواجس كانت نيئة ، وربما كانت تقنيتها المغامرة واندفاع الشخوص نحو مصائرهم بدراماتيكية مثيرة من العوامل التى ضاعفت من ضعفنا إزاء هذا العمل ، ولا أنسى تلك المقبلات والمحرضات الجنسوية التى احتفت بها الرواية ، لكن ما مكث إلى الآن فى الذاكرة أكثر من سواه هو ذلك الوصف الآسر الذى قدمه

لشخصية «سكوبى» !

فهو أى سكوبى مناسب لجميع الأعمار ، أنه أقدم من الميلاد وأفتى من موت لاتينى ، ولد فى تلك الروح حصيلة قران عابر بين الدب والنعامة ، وولد أيضا من صيحة السأم التى تشبه قباع الخنزير والتى أطلقها قاع السفينة ، وهو يحط على جبل (أرارات) ، لقد خرج سكوبى من الرحم على كرسى ذى عجلات ، مرتديا قماطا من جلد الغزال ، ويحمل فى يده إنجيل العائلة المهترئ وقد كتب على صفحته الأولى :

يشوع صاموئيل سكوبى .. أكرم أباك وأمك .

إن سكوبى هذا ، سليل المتناقضات ، وكل الأزمنة ، له بعد كاريكاتورى ، يثير الإعجاب المشوب بشئ من السخرية ، ذلك لأن الراوى الذى جاء إلى الاسكندرية ذلك الوقت كان مشبعا حتى النخاع بقراءات شرقية ، إن لم تكن استشراقية، لهذا جعل من بطله «نسيم حصنانى» بوتقة لثقافات ومعارف وعادات لا علاقة لها بالمدينة التى كان يجوب شوارعها ليلا بسيارة رولز رويس .. ثم يتعقب مشاويره الليلية سائقه المصرى سليم كى يسدد الفواتير ! .



قرأت ذات يوم وفى القدس العربى على ما أذكر ما كتبه الروائى والكاتب الأسكندرانى أدوارد خراط عن داريل وروايته، وكأسكندرانى عاشق لتراب هو الزعفران ذاته ، قدم

آراء في الرواية وعن مـؤلفـاته قل أن نجـد مـا يمـاثلهـا في القسوة .

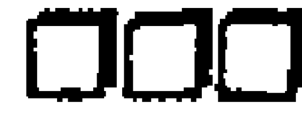
لأن داريل اشكالي بامتياز ، من امتدحوه أغدقوا عليه مالا يقوى على حمله ، ومن هجوه طردوه من ملكوت الفن الروائي .. والشعر أيضا .

لقد ابتدع داريل أسكندرية من طراز يشح فيه التاريخ لصالح الأسطورة والخيال ، وبدت المدينة لمن لا يعرفها ويركن لداريل كي يصفها له مجرد ميناء ، أو مكان كوزموبوليتي ، لا تضاريس اجتماعية أو سياسية له .. غير ما ينشط به جماعة (القابال) وما يعج به الشاطئ ليلا .

ويروى عن داريل أنه أنجـز روايتـه عن الأسكندرية خـلال بضعة أسابيع بعد أن اصطحب عشيقته إلى قرية في الجنوب الفرنسي وكان كالمحموم، يأكل الزيتون المر .. ويكتب كما لو كان يتداوى .

يقـول داريل إن كل من عـاش في الاسكندرية أصـيبـوا بشكل أو بآخر في صميم قواهم الجنيسة أو سايكولوجياهم ، وينتـهي بعـد ذلك على الجـزم بأن كل مـا جـرى للشـخـوص ولمصائرهم كان من المدينـة ذاتها ، فـهـي إذ تلتهم الوافد إليها تعـيـد إنتـاجـه ، وتشـل إرادته ، وهـذا بحـد ذاته اعـتـراف

بأنها ليست مجرد ميناء أو حيز مانع وهلامى فى الجغرافيا .



انقلابان على الأقل ، عانى منهما قارئ الرواية للمرة الأولى ، خصوصا إذا كان مثلى قادما للتو من قرية نائية فى فلسطين .

الانقلاب الأول ، حيث يعطى الراوى للقوادة بالمعنى الأخلاقى مضمونا مضادا لما ألفناه وفق تربوياتنا ، فالراوى يتسامح مع جوستين لدى عودتها من مكان ، يعرف أنها مارست فيه الجنس ، إنها تحاول إثارة غضبه وتوتيره واستفزاز رجولته كى يعاقبها ، من أجل أن تتوازن ، لكنه يقول لها بالحرف الواحد وبهدوء شديد : لن أعاقبك بل لن أسألك عما فعلت ، لأننى لو عاقبتك أو سألتك سأكون كمن (يقود) لمسراتك ..

والانقلاب الثانى .. هو فى تلك الفكرة المأخوذة عن المركيز دوساد فأكثر ما كنا نعرفة عن المركيز هو (سادتيه) نسبة إلى إسمه ، كما أن الماسوشية تنسب إلى ماسوش .

فكل اثنين هما أربعة ، وهذه رياضيات جسدية لم تكن معروفة لدينا ، ضمن وعى أفقى أو لنسمه غنائيا وغير مركب.

إننى إذ أعود الآن إلى داريل أجد يدا تشدنى من الكتف إلى الجهة الأخرى من الاسكندرية فأطرق باب

بنسيون ميرامار ، لكن مارينا لا تستقبلني كما فعلت مع سرحان البحيري وطلبة مرزوق وحتى زهرة .. فأعود إلى المحطة .



بين فندق سيسيل وبنسيون ميرامار مسافة تحتاج إلى عداء مسافات طويلة وإذا كان النهر لا يقطع مرتين حسب مقولة هيراقليطس الخالدة ، فإن البحر لا يبقى في قميصه الأزرق الشفيف ذاته روايتين ، حتى دقيقتين !.

ببغاوات تبحث عن مؤلف

أول ما خطر ببالي عندما نعت بريطانيا الصغرى ببغائها العظمى ، أو المس تشارلى ، التى عاشت أكثر من صاحبها بعقود ، هو ما تردده الببغاء من عبارات انتهت صلاحيتها السياسية منذ الحرب العالمية الثانية ، والمس تشارلى هى ببغاء ونستون تشرشل ، التى لم تكن كوال تلك العقود التى أعقبت رحيله مجرد يتيمة ، فهى أقرب إلى الأرملة ، ولابد أنها كانت تهذى فى لحظات الاحتضار الطويلة التى تليق بالببغاوات المعمرة فى الامبراطوريات غير المعمرة بكلمات تهجو هتلر ، وتنذر النازية بالسقوط ، ولعلها أيضا رددت فى لحظة ما عبارة تشرشل الشهيرة وهى (بترلة) الأسطول البريطانى ، والكلمة مشتقة من البترول .

وإذا كان روائى ألمانى هو «غراس» قد كرس نصا للبحث عن كلاب الفوهرر المدللة ، والمصير الذى انتهت إليه بعد أفول الرايخ ، فإن ببغاء تشرشل أو أرملته ذات الأجنحة لا تزال تبحث عن روائى من طراز داريل أو أورويل أو حتى «غرين» ليكتب حكايتها .

والتداعيات التى يثيرها نعى ببغاء انجلوساكسونية تجاوز عمرها القرن لا حدود لها ، منها مثلا تلك الأوصاف النادرة ،

المفعمة بالرثاء الممزوج بالهجاء التى قدمها ماركيز فى خريف الباتريارك ، جيف ومومياوات ، وهياكل عظمية ، لأبقار وغزلان ونسور ، وروائح عريقة ، تلاشت مصادرها لكنها بقيت مبثوثة فى الهواء الفاسد داخل الغرف الموصدة فى القصر المهجور !.

أذكر أن الراوى ، تساءل فى خريف الباتريارك عن أعشاش غربان السلطة ، وهو يملأ عينيه بالمرمر والرخام ، والقفازات الحريرية البيضاء لخدم بالغى التهذيب ، وذلك كله وسط روائح حريفة لقهوة طازجة وعطور برية تنبعث عن عدة زوايا فى المكان !.

وتذكرنا ببغاء تشرشل أو أرملته المجنحة بالكلب «هول» الذى طالما امتدحه اللورد راسل فى ثلاثينيات القرن الماضى ، لأنه كلب مدرب على عض الثوار المصريين .

وقد يكون مدربا أيضا على شم روائح نيات الناس ، فهو كلب مسيس ، وله رتبة كولونيل ، وقد يؤدى له الجنود أو الضباط الانجليز من الرتب الأدنى التحية ، وقد يرد عليها ، لأنه كان يرتدى سترة عسكرية ، ويمشى الخيلاء مثل صاحبه، ومن معه من الجنرالات !.

لقد رحل الكلب «هول» ، مثلما نفقت كلاب الفوهرر، وتحولت الحيوانات والنسور المدللة للباتريارك إلى جيف ناشفة

بلاد تحنيط فى ممرات الرخام ، وهذا ما حدث لمس تشارلى ببغاء الرئيس الذى لابد أنه جعلها تدمن رائحة السيجار الكوبى الذى لم يكن يفارق شفتيه حتى هو يداعب ببغاءه !.

وإذا كانت الوثائق السرية حسب التقاليد الدبلوماسية يمكن الافراج عنها فى المتحف البريطانى أو أطلال وزارة المستعمرات بعد ثلاثين سنة ، فإن أكثر من سبعين سنة تكفى لكى تستجوب الببغاء ، فلعلها تعرف عن أسرار الحرب العالمية الثانية أكثر من جنرالات ، لكن المشكلة هى أن الببغاء حين تسمع سؤالا ، تكرره فهى تردد الكلام فقط ، ومن يدرى لعلها كانت تعرف موعد نهاية الحرب الكونية الثانية أكثر من أقرب القادة إلى تشرشل ، الذى سأله سائقه ذات يوم .. متى ستنتهى هذه الحرب يا سيدى ؟ فأجابه تشرشل : عندما تعرف أرجوك أن لا تتردد فى إبلاغى بذلك الموعد !.

إن طيور وحيوانات وزواحف الزعماء لها من المزايا ما لم ينعم به المقربون ، فلابد أن كلاب الفوهرر عاشت حياة أكثر سعادة واطمئنانا من جوبلز نفسه .. مثلما عاش الكلب هول فى مصر حياة أكرم من حياة من تعاونوا مع الاحتلال أو حتى من كانوا من ضباط الاحتلال .. وثمة مشهد اقترن بسقوط بغداد فى تلك الظهيرة الربيعية غير الخضراء ، عندما شاهد الناس على الشاشة مهرا عربيا رشيقا تائها

كاليتيم بين السيارات ، هو من خيول عدى ابن الرئيس التى كانت تعيش حياة كريمة فى مزرعته ، ولأن فضولنا نحن العرب داجن ، ومقتصر على العناوين السياسية الكبرى، فما من مقالة أو تعليق كتب عن ذلك المهر .. الذى قد يكون انتهى إلى حصان كسير ، يجر عربة كاز فى بغداد ، أو يحرث حقلا رغم أنه لم يعرف مثل هذه المهنة من قبل !.

لقد خشيت شاعرة ذات شأن هى ايديث سيتويل على مصير قطتها المدللة لحظة الاحتضار أكثر مما خشيت على نفسها من الموت ، ويروى أنها عندما جاء القس لتعترف أمامه فى لحظات الوداع ، أغمضت عينيها وافتعلت النوم أو الغيبوبة ، لتفاجأ بأن القس مد يده وأخذ حصة القطة من الحليب! وأخذ يلعقه ببطء وثقة ! مما دفعها إلى طرده ورفض مواصلة الطقس الاعترافى ، دفاعا عن القطط التى أحبتها!.



ولأن الشئ بالشئ يذكر ، والببغاء تذكر ببنات جنسها ، فقد روى أندريه مالرو فى اللامذكرات ، حكاية طريفة عن ببغاء العائلة وكان أسمه «كازيمير» حصل عليه جد مالرو من سيرك أقيم فى قريته ، ثم لقنه جملة واحدة كان يكررها كلما مر به الصبى المتمرد أندريه .. العبارة تقول : افعل ما ينبغى عليك ..

وذات يوم ارتكب الطفل اندريه مالرو خطأ عاقبته عليه العائلة ، مما حفز الببغاء إلى الإلحاح فى تكرار تلك الموعظة .. أفعل ما ينبغى عليك ، وعندما ضاق الطفل المتمرد بتلك الببغاء التى وصفها بأنها شمطاء ثرثارة أحضر لها باقة من البقدونس ، لأنه سمع من بعض أصحابه أن الببغاء تموت على الفور إذا أكلت البقدونس ، لكن حظ الطفل كان سيئا، فبعد أن ألقمها البقدونس كله ، تحسنت صحتها، وازدادت عافية وثرثرة ، ولعلها الببغاء الوحيدة فى التاريخ التى شذت عن القاعدة ، وحولت أسباب الموت إلى أسباب عافية .

بالطبع تعلم أندريه مالرو من الببغاء (كازيمير) أكثر مما تعلم من الموسوعيين الفرنسيين ، أو حتى جان جاك روسو ، وعاش حياة على الحافة من كل شئ ، وأدمن المغامرة حتى المجازفة لكنه لم يمت كما ينبغى له أن يموت ، وانتهى على فراشه مشلولا ، وإن كانت الببغاء «كازيمير» لم تعمر مثل المس تشارلى ببغاء تشرشل ، لأنها لو عاشت مئة عام، ما ترددت فى ترديد عبارات بعينها على مسمع العجوز مالرو !!.



فى أدبياتنا الشعبية ، خصوصا تلك التى تتغذى من

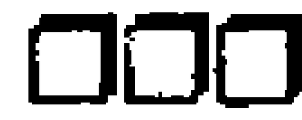
الفروسية ، يطيب للراوى أن يقتل حصان أو فرس الفارس بعد رحيله ، لأنها تأبى أن يمتطيها رجل آخر ، وقد تذهب بعض الحكايات بعيدا ، فتصور الفارس أرملة ، تصهل طوال الوقت بعينين دامعتين ، وهى تفتش عن فارسها ! لكن الببغاوات والكلاب والقطط ليست أفراسا ، والبعض منها يقترن اسمه بالخيانة ، لأنه يدين فقط لمن يعلفه ويؤويه ويداعب فروته .

لم يقل لنا أحد أين وكيف عاشت الببغاء تشارلى طوال تلك الأعوام بعد رحيل صاحبها وبقى مصير الكلب «هول» الذي عشقه اللورد رسل فى مصر غامضا ، تماما كمصير كلاب الفوهرر التى لم تكن معه وبصحبة طبيبه د. مايلر وعشيقته إفا براون فى الملجأ الذى شهد المصير التراجيدى.

ولا أظن أن الدعوة إلى رحمة عزيز ذل تشمل الحيوان أو الطير ، لأنها لا تشمل الناس أنفسهم أحيانا !!.

وقد يبدو إفراغ الطاقة فى تأمل مساحات صغيرة وهوامش صغرى كهذه من قبيل البطر الثقافى ، وذلك لأن بعض الثقافات فى عالمنا ابتليت ونكبت بمن ضيقوا الخناق عليها ، وجعلوها حكرا على العناوين ، والكليات ، لهذا فهى ثقافات يأسرها التجريد بمعناه السلبى ، لا الموسيقى ، فهى

تمجد الصنف أو النوع لكنها تزدرى الفرد المنتسب إلى هذا الصنف ، ولو شئنا ترجمة هذا الكلام العام ما هو محسوس ويومى ، فلنتأمل خطاب ثقافتنا الذى يعلى من شأن العرب كقوم ، لكنه ينكل بالعربى ، ويزدهى بالشعر ويزعم أنه صاحب ديوانه الأبدى ، لكنه يصلب الشعراء ويتفنن فى تعذيبهم وإنكارهم !!!.



بين الببغاء تشارلى التى عاشت فى كنف ونستون تشرشل وبين الببغاء «كازيمير» التى أدمنت البقدونس ، ما بين سياسى محترف ومثقف وجودى ، فونستون تشرشل رغم شغفه بالثقافة فى بعدها القومى كاعتزازه ذات يوم بأنه من بلاد شكسبير ، لم يكن مثقفا بالمعنى التاريخى الدقيق ، ورغم أنه رسم العديد من اللوحات إلا أنه لم يندرج فى قائمة الرسامين المهمين فى أوروبا .

بعكس أندريه مالرو الذى فشل فى أن يكون مجرد ظل للجنرال ديجول ، كما فشل فى أن يجعل دوره فى الهند الصينية ، أو فى الحرب الأهلية الأسبانية أهم من رواياته مثل الطريق الملكى ، وقدر الإنسان ، وأشجار الجوز فى التنبورج.

وكأن الببغاوات أيضا لها أقدار ، تستمدها رغما عنها من أصحابها الذين عاشت معهم ، فلو عمرت ببغاء عائلة مالرو

حتى أصبح الصبى كاتبا فاعلا فى فرنسا ، لرددت عبارات عدمية ، وأخرى وجودية ، من فرط ما تسمع من المؤلف المهجوس بأبطال عصرْنا ، هؤلاء الضائعون التائهون بين جحيمين .

وقد لا يكون أبطال روائي ما ينطقون باسمه لأنهم ليسوا أبواقا للمؤلف ، لكن ما قاله أبطال مالرو عن المثقف العظيم فى إحدى رواياته ، لابد أنه ترديد لما كان يدور فى رأس المؤلف ، وهو أن المثقف العظيم هو الذى يعتنى بالفروق لكى يبعثا .

ومن يدرى ، لعل بعض شخصيات الروايات ، هم ببغاوات أيضا ، علفوا بالبقدونس ليموتوا لكنهم أخرجوا ألسنتهم للمؤلف ، وسمنوا من السم بدلا من أن يموتوا به !!!!

المكان ... بطلا روائيا !!!

لم تكن موضوعة المكان تحظى باهتمام نقدى ملحوظ فى الثقافة العربية قبل صدور كتابين مترجمين عن الفرنسية ، أولهما عبقرية المكان لمشيل بوتور الذي عاش في القاهرة لفترة من الزمن، وثانيهما لجاستون باشلار بعنوان (جماليات المكان) ، الذي ترجمه الصديق الراحل غالب هلسا، وكنت على صلة بتلك الترجمة ، وأذكر أننا توقفنا طويلا عند مقطع من قصيدة لبودلير ، اعتبرها باشلار نموذجا للإحساس بالمكان أو الفضاء .

كتاب «ميشيل بوتور » أثار لدى صدوره بالعربية القليل من الاهتمام ، بعكس باشلار الذى سرعان ماتحول الى مرجع متكرر لدى نقاد عرب، صاحوا بعد الفراغ من قراءته صيحة ارخميدس الشهيرة، ووجدوا ان المكان فى الادب وبالتحديد في الرواية يستحق اهتماما اكبر وكالعادة كانت معظم النقود التطبيقية فى هذا السياق نيئة وإسقاطية تلوى أعناق النصوص او تعذبها على طريقة بروكوست كى تعطى للمكان الحيز الذى يستحقه، ولم يكن هاجس المكان الروائى من ابتكار ناقد، او جملة نقاد، فاعمال نجيب محفوظ لعب المكان فيها دور البطولة بامتياز بدءا من ميرامار وخان

الخليلى وزقاق المدق مرورا بالثلاثية التى أخذت اسماءها من أحياء قاهرية عريقة، وبدت الاسكندرية فى أدب نجيب محفوظ كما لو أنها رؤية مفارقة ، تنزع المدينة من سياقها الحضارى، وتتعامل معها كما لو انها مدينة متوسطية كوزموبوليتية ، وهذا ما لاحظه محمود أمين العالم فى مقالة بالغة الأهمية حول الاسكندرية فى أدب محفوظ، فالابطال الذين يتعرضون لانتكاسات سياسية أو عاطفية فى القاهرة يرحلون الى الاسكندرية ، طلبا للراحة او فرارا من مصير.. هذا مافعله عيسى الدباغ فى السمان والخريف ، وما فعله طلبه مرزوق فى ميرامار، وكان لورنس داريل قد حول الاسكندرية الى بطل مكانى، يدمغ الشخصيات ويشكل لها أقدارها، لأنه ينتهى إلى الاعتراف بأن المدينة هى المسئولة عن مصادر شخوص الرواية، وهم المصابون فى الصميم من قلوبهم ووجدانهم وذاكرتهم بجرثومتها .

ويبدو أن اللجوء الى «المكان» بوصفه بطلا روائيا ، أغرى عددا من الروائيين العرب فى ابتكار امكنة طليقة وشبه كوزموبوليتية تدور فيها الاحداث، وهذا مافعله الراحل جبرا ابراهيم جبرا فى روايته السفينة حتى يصبح لقاء الشخوص اشبه بذلك اللقاء القائم على محض الصدفة فى باخرة تايتنيك وإن كانت فلسطينية جبرا قد ضاعفت من نزعته لاختيار

مسارح محايدة لأبطاله، احترازا من التأويل ، والتقويل وهذا ماكان يكرره دائما عن شخصية وليد مسعود في روايته البحث عن وليد مسعود.. وأذكر أن مثقفة عربية من المغرب العربي، فاجأت جبرا بما لم يكن يتوقعه وكنا معا نشارك في ندوة عن نجيب محفوظ في الرباط، قالت تلك السيدة لجبرا وهي تبتسم : اهلا استاذ وليد .. لأنها تعاملت مع روايته البحث عن وليد مسعود باعتبارها سيرة ذاتية بصيغة روائية .

وقد يكون لها بعض الحق، لأن رواية جبرا «صيادون فى شارع ضيق» التى كتبها بالانجليزية ، كانت بالفعل سيرة ذاتية روائية . وعندما كنت اتجول مع جبرا في بغداد كان يحدثنى عن الفندق الذى أقام فيه، والشوارع التى تسكع فيها، والنساء اللواتى عرفهن وهن من لحم ودم، حتى السيدة لميعة العسكرى زوجة جبرا ، كانت تشاركنا احيانا فى حوارات أتبين خلالها أن جبرا لم يعمل بنصيحة همنجواى، وبقى ينهل من سيرته الذاتية حتى النهاية .



المكان كبطل روائى قد يكون مدينة كالاسكندرية لدى داريل أو ميرامار وزقاق المدق والثلاثية لدي محفوظ، وقد يكون جسرا، كما فى رواية ، وايلدر جسر سانت لويس حيث يتقصى المؤلف حيوات ستة غرقى ، سقطوا عندما وقع

الجسر، فهؤلاء بالنسبة للراوى ليسوا مجرد اسماء او أرقام يرد ذكرها فى الاخبار، إنهم حيوات مليئة بالتفاصيل ، ولم يكونوا على موعد مع الموت عندما عبروا جسر سانت لويس فى ذلك الصباح !.

وقد تكون رواية جسر على نهر الدرينا لأندروفيتش مثالا آخر لتقديم المكان مسرحا للرواية، لكنه مسرح يحدد مصائر الشخوص ، وقد يشكل أقدارهم أيضا !.

إن المكان ليس مجرد فضاء ستاتيكى ، أو خشبة مسرح محايدة ، إنه زمان ايضا ، لكن زمان أصابه التخثر وتصلب ، كما هو الحال بالنسبة للتاريخ عندما يفقد سيولته ويتحول إلى جغرافيا ، لهذا يرى بعض المؤرخين أن الجغرافيا هى التى وجهت التاريخ وحددت بوصلته والمكان فى لغتنا العربية، يحظى بمعناه الاشتقاقى بقدرة فائقة على التأثير ، لهذا يقول بعض العرب أن المكان من المكين ، قاصدين ، التمكين والتماسك والصلابة واليسر.. ولم يكن المكان الروائى فى الادب العربى بشكل أعم بانتظار كتاب مترجم لبوتور او باشلار كى يتوحد، فهو موجود بقوة، ومحسوس على نحو مادى مباشر بدءا من المعلقات الجاهلية، لأن اللحظة الطللية فى ،شعر الجاهلى هى المكان وقد تحول إلى زمان ، او هى بمعنى آخر «زمكان، لأن المناجاة التى يستدعى الشاعر

صاحبيه كي يتكيء على حضورهما لحظة البكاء والتذكار لا تستهدف الاطلال الا بقدر تحولها الى صدى لأصوات غائبة..

لكن النقد العربى الاتباعي ، والذى قلما جازف او غامر، كان ومايزال اشبه بالنحل الكسول الذى تحدث عنه الشاعر والناقد «كروورانسوم» يكتفي بوجبات من السكر المطحون ، ولا يكلف نفسه بالطيران والتحليق عاليا وبعيدا من أجل الرحيق، لهذا فشهده داجن ! .

والنقد الذى صاح وجدتها بعد ترجمة كتب ذات علاقة بالمكان ككتابى بوتور وباشلار هو النقد الذى يعيش علي نظام الموجات، بحيث يصبح مأخوذا بما يقرأ من نظريات جمالية أكثر مما يصبح مأخوذا بنصوص، ولعل ماكتبه ، روجر فراى فى مقدمة كتابه عن النقد الاسطورى يصلح نموذجا فذا لتذكير نقاد الموجات والتماهى والمحاكاة بأن العربات عندما توضع أمام الخيول فإن المشهد برمته يصبح كوميديا ..

فقد اعترف فراى بان ما يسمى النقد الاسطورى لم يكن فى حقيقته سوى قراءة معمقة لاحد قصائد بليك وانه اكتشف صفة كونه ناقدا ذا منهج اسطورى من خلال ماقاله الآخرون، لهذا نميل احيانا إلى تصديق ذلك الساخر الذي قال بأن بعض الكتاب العرب بدأوا ينحتون نصوصا تليق بالنقد البنيوى.. خصوصا بعد أن توهم هؤلاء بأن البنيوية واحدة

وليست بنيويات ..



اعترف بأن ما اعادنى الى المكان كبطل روائي، هو رواية عمارة يعقوبيان لعلاء الاسواني ، خصوصا بعد أن قرأت نقدا عنها للدكتور جلال أمين ، فالرواية تتخذ من عمارة يعقوبيان الشهيرة فى القاهرة مسرحا لها، ومن خلال العمارة يرصد المؤلف تحولات اجتماعية واقتصادية وسياسية حدثت خلال بضعة عقود في مصر..

فالعمارة الباذخة والاقفاص الصغيرة التى بنيت على سطحها لكلاب السكان تحولت الى حى شعبى .

العمارة اذن هى البطل، من خلال سيرتها التى تحولت الى تجليات بشرية لا حجرية، وحين نأخذ من شخوصها زكى الدسوقى على سبيل المثال فقط فإن هذه الشخصية تذكرنا بشخصية «سكوبى فى رواية لورنس داريل.. كلاهما زكى الدسوقي وسكوبي، يشكلان المعادل الانساني لشيخوخة العمارة، وتردى احوالها سواء كان من خلال تهدم الجسد، وسقوط الاسنان، والعنة الجنسية، أو من خلال التعامل مع الحياة او ما تبقى منها بواسطة التذكر فقط، وهو ضرب من الاستمناء الذاتي، واحيانا يتحول إلى ضرب من الفيتشيا «الجنسية ، حيث التعلق بالقرائن ، التى تخص المرأة وما

يماثلها من القرائن المتعلقة بالشباب الغابر !.

إن رصد سيرة عمارة باذخة ، بدأت مسرحا لطبقة ارستقراطية، وانتهت حيا شعبيا يعج بالصراخ والاشتباك، وثرثرة النساء العاطلات عن كل شئ إلا الطبخ والجنس هو المعادل الموضوعي بل المادي لرصد سيرة طبقة او شريحة اجتماعية، تحولت من عهد تتحالف فيه فلول الاقطاع مع الطبقة السياسية الجديدة إلى عهد أخر برزت فيه برجوازية عسكرية ثم إلى عهد ثالث أصبح كل شيء فيه مشروعا تحت شعار الانفتاح ..

وقد لا يعدم القارىء صلة ما بين عمارة يعقوبيان القاهرية وبانسيون ميرامار الاسكندراني، لكنها صلة مفاهيمية ورؤيوية اكثر مما هي واقعية او في التفاصيل ، ففي بانسيون ميرامار يلتقي الوزير السابق والاقطاعي المؤمم ، والثوري الانتهازي والعاطل بالوراثة والصحفي الوفدي المتقاعد والفلاحة الهاربة من قريتها على غير موعد..

وسرعان ما يتحول البانسيون الذي تديره امرأة من بقايا الجالية اليونانية الى عنقود من المواقف المتباينة ، والتي تلخص مختلف النماذج في مصر الستينات ..

نماذج عمارة يعقوبيان علي تناقضهم يتحولون الي رموز وايحاءات تختصر طبقات وتكوينات اجتماعية وثقافية

وسايكولوجية، لكن هؤلاء الشخوص يبقون وثيقى الصلة بالعمارة وتحولاتها ، والانتهاك الذى تعرضت له بمرور الوقت، وما يمكن تسميته (الطفح الطبقى) الذى أصيب به مجتمع محموم .



المكان كبطل في الرواية قد يختفى بعد الصفحات الأولى، أو يكتفى بما يلامسه عن بعد من ذكريات أو ارجاع ، لكنه يواصل نفوذه عبر الشخوص لأنه اطارهم ، وما يحدد آفاق حراكهم ، وأحيانا يتحول المكان الى زمان ، ويمارس قضم حيوات الشخوص ، مثلما يتعرض هو إلى القضم وعوامل التعرية ، والمرات القليلة التي تحول فيها الزمان الى مكان ، كما فى الرواية الفرنسية الجديدة او اللاroاية ، كما قدمها غريبة وآخرون كان السبب يكمن فى المناخ الثقافى المبثوث فى فضاء أوروبا بعد حربين كونيتين ..

وكما يرى ناقد فرنسي فإن عزل هذا الانقلاب فى التعامل مع الزمان والمكان عن فلسفة الظاهراتية (الفينومونولوجيا) هو من قبيل إنكار الحقائق المعرفية..!

صيادو الغابة العزلاء

قال أحد الشعراء يوما عن قوة الكلمات : أنها تجعل التابوت يندفع راكضا على قوائمه الخشبية الأربع.. ولولا ذاكرة الكذب وتاريخه.. لصدقناه ، ونفخنا كلمة السر فى أذان الحجارة والشجر وحتى علب الصفيح الفارغة .

كان أسلافنا يعتقدون بقوة الكلام .. بنفوذه الساحر ولم يولد المجاز إلا فى الهوة السحيقة بين الرغبة والقدرة علي تحقيقها .. ولأن تاريخ الرغبة هو بشكل أو بآخر تاريخ قمعها ودحرها بشتى الذرائع كان لابد من تناسل الكلام فى ليل البشر، فى الظلال والافياء المطرودة في ظهيرتهم وعلانيتهم .. وهكذا .. حتي الجسد اكتشف بمهارة عضوية تكذيب وعود الكلام ، فجف او كاد فى منفاه، وها هو آخذ فى معاقبتنا .. بأجسادنا فبعد المرات الكثيرة التي صحنا بها بالنذير.. لم يأت الذئب لأنه ما من ذئب أصلا الا ما نسجته مخاوفنا وأخيلتنا .

ربما لهذا السبب تبلد أهل القرية لكن الذنب جاء بغتة فى لحظة ساكنة ، لقد ولد باختصار فى عملية التكذيب نفسها.

لن نعود ثانية إلى الأحجية نفسها.. ففقدان الكلام لقوته..

وانسحاب هذا الفقدان على الأدب برمته ..

إن ذلك يوجعنا ، يخز الروح الهاجعة بعيدا .. في زاوية مهملة . ما يثير (الأحجية) ثانية.. هو أبو الهول نفسه، لكن من خلال هيئة أخرى، ومن خلال تحوير للأحجية يوسعها بقدر ما يضيقها :

وتتدخل مباشرة الي ما نريد ..

الكاتب – لا الإنسان بعامة – يبدأ المشى في فجره على أربع ثم ينتصب علي قدمين فى ظهيرته .. وسرعان ما يأتى الغروب ليعيد البداية .. بعد أن يكون قد دب علي ثلاث ! ..

الفرق كبير بين تعثر الطفل في فجره وبين تعثر الكسيح فى شيخوخته .. فى التعثر الأول تكون القدمان الصغيرتان قد وعدتا بمسافات لا يقطعها غداء.. الأمكنة هى ممكنات مشى ووصول ..

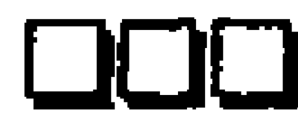
وفي الحالة الثانية .. يحدث العكس تماما، استنفذت القدمان الهرمتان كل امكاناتها علي المشى والرقص وأسلمتا الروح علي عتبة النهاية .. التي يسمونها (وصولا) .

يبدأ الكاتب أو (مشروعه) .. مفعما بالحماس والتوقع يقرأ كل مايصادفه ..

حتى تلك الورقة من جريدة قديمه مبقعة بما كان ملفوفا بها، ويتوهج فى ظهيرته حين ينتصب علي ساقين صلبتين،

عيناه إلى السماء.. وله المدى وشيئا فشيئا تمتد علي روحه شبكة الواقع .. لتصطاده دون أن يدرى، أو بمعنى آخر كما تقول قصيدة .. أسيانة لكفافي ، يجد نفسه داخل أسوار عالية ، لم يسمع صوت البنائين وجلبتهم ... لأنه كان يغط فى سباته!

ولأنه يعيش فى عالم عازف عن التأمل والقراءة والأسئلة سرعان ما تبدأ منافسات الكتاب بالتواثب أمامه.. ويفترق جوادا العربة جواد الحرية والسؤال يعود إلى براريه ... وجواد البطيخ والنفط والنفايات يحنى عنقه ويسلم خطواته للطرق المعبدة ... ويفاجأ (أبو الهول) أنه يدب على عكازه فقط ... بعد أن فقد قدميه كلتيهما ..



سنوات النضج ... تصبح هى سنوات الإنطفاء والذبول ، فى الخمسين غالبا ما يكون (أبو الهول) قد أنجز بيتاً من طين، وادخر لأمراض شيخوخته مبلغاً من المال قد تستنفذه عملية جراحية واحدة ، وهكذا تكون النقطة الأولى فى المنحنى قد دشنت بداية الانتهاء ...

الكاتب الملدوغ بالتاريخ ، وسحر مهنته ليس حصاة فى نهر ، تندفع بقوة تياره فقط ، أنه لو اقتصرنا على المثال نفسه حصاه أسطورية مجنحة ، تغادر النهر الميت، وتجترح لها

نهراً كي تندفع إلى الأبعد من هنا ... فإن مناقبية الكاتب الأساسية ، بل شجاعته ، ومكمن إرادة الخلق والتصحيح فيه، تتضح حين تموت الأنهار جميعها، وحين يعم الوباء ، يشهر (مصله) ليقول بطريقته : جئت إلى العالم من أجل يباب كهذا ، ويبدو أن القراءة وحدها .. ليست مؤونة كافية لرسول الكلام هذا ... أن جعل التابوت يندفع راكضاً على قوائمه الخشبية الأربع هو من شأن طاقة الروح أولاً ، القدرة الهائلة على الحشد الإنساني المبثوث في بؤرة مشعة ، حارقة إذا تطلب الأمر ... ولعل الفرق بين الكتابة بمعناها التاريخي العميق وبين امتهانها محرفة يمكن أساساً في وجود أو غياب هذه الطاقة ، أما من أين تأتي ... وما هي أسبابها ..؟

فذلك ما يصعب تحديده دائماً .. أنها منذ الطفولة الشرسة - المشاكسة - الواثبة على لجامها ... حتى الشيخوخة المتحداه بفتوة القلب ، تنشحن بذاكرتها ، وبقوة مخيلتها القائمة أصلاً على معارضة المعطى والشرط..

هل مازلنا في إطار كلام مكرور وعام ؟ الأمر كذلك بالفعل ما دام الكاتب نفسه أصبح حاسر الدور في التاريخ ، كالعنكبوت الذي يسير بعيداً عن خطواته ... ما الذي سيفعله إذن هذا المسروق الملاحق باغواءات الفم والمعدة والحاجات الأخرى ....؟؟

هل يأخذ عدته بعيداً عن مرضاه ؟ ويجلس فى أفياء منفاه كى يصوغ فقط ما حلم له غيره ، ويلتقط عن الأرض ما تساقط عن أشجار الآخرين ؟ أم يصرخ كالمخلوق الأول فى وجه شرور العالم وذرائعيته التى لا حدود لها ؟

ومن يسمعه ؟؟

هنا نعود ثانية إلى سقوط الكلام فى هوة «التكذيب» ولعل الراعى الكاذب الذى أتى الذئب على أغنامه كلها ... ثم عليه أن يختتم الحكاية بشماتة الراوى.

نعرف أن هناك كتاباً يهزون اكتافهم كلما أثيرت قضايا تمس الدور التاريخى - النقدى للكاتب ، أنهم مكتفون بذواتهم طافحون بها ، يعتقدون أنهم محور الكون الذى يدور حوله كل شئ ويشتهون لو تسمل العيون كلها لكى تحافظ قاعدتهم الذهبية على تمثالها ..

ولعل التباساً ما هو المسئول عن سوء التفاهم بين من يئنون تحت وطأة التاريخ ... وبين من يهزون اكتافهم لدى سماعهم هذا الأنين ، مصدر الالتباس الأول هو غياب ظاهرة القراءة والرصد ، تلك التى يحتكم إليها عادة حين تشتبك الأصوات على المنصة ، وأحياناً تغييب هذه الظاهرة وتثليم حسها النقدى بحيث تتشوش المعايير كلها ، وتسود العدمية المغطاة بألف قناع وقناع.

من يستطيع إخفاء قهره حين يصغى إلى نحيبه الداخلى وحين تبدأ حصة المقارنة بينه وبين من قرأ له طوال سنى عمره الثقافى .. أدوارهم ، اعتراضاتهم الأصيلة على السائد الاجتماعى ، نقدهم الذى يسهر على الجميع ...

الكاتب العربى تحديداً محروم من هذه العذابات الساطعة، التى يستشعر من خلالها ذاته الحقيقية ويؤكدها ، لا عبر انعزاله السالب ... ولكن عبر اشتباكه الحى بالأفكار وبالصمت حين يقتضى الأمر .

أنه محروم من الحاضنة الاجتماعية الدافئة لأعماله .. له قراء وهميون ، ومن الكتاب السعداء من يتصور أن كتبه وزعت جميعها ... بينما هى هاجعة كوهمه فى المخازن.

ويبدو أن المعايير فى طريقتها للانقلاب الكامل ، بحيث يصبح الكتاب الحرفيون ، الأقل كثيراً من مواطنين عاديين من حيث الوعى ، والدور ، وإرادة التغيير .. هؤلاء سادة المراحل التى يعزف فيها الناس عن القراءة وتتحول المكتبات إلى واجهات للقرطاسية والهدايا الرخيصة المزيفة .

أما الملدوغون ، سدنة الشمس ، معذبو الأزمنة كلها، الملتاعون ، الذين يحسون بمسئولية تصل حد الرعب حين يقلبون مئات الكتب التى تجلس فاغرة العيون حولهم... هؤلاء،

بدأوا ينسحبون واحداً بعد الآخر ، نحو يأسهم الكامل المعبر عنه بالانتشاء الماسوشى والصمت ...

ولكى نستمر فى الكتابة بعد هذه الجملة الأخيرة ... علينا أن نصرخ من أعماق الكهف الأول ... لا ... لا يمكن أن ينقلب المسرح كله هكذا ، ويطرد الجمهور ليستبدل بدمى شمعية ، تحدق فى لا شئ ... وتسمع لا شئ ... وتعيش بفضل (الروبوت) الغرائزى الذى يقترح الضرورة بأدنى حدودها بديلاً للحرية.

ولكى يتوضح ما أعنيه أكثر ... سنقول بدون مواربة أن النفر القليل من الروائيين والشعراء والنقاد والمفكرين ... وحتى الصحفيين العرب ... يتصادون فيما بينهم ، يقفون على أكتاف بعضهم ، لكى يروا المشهد كله من أقصاه إلى أقصاه...

ويشهدون ...

أما من ينشر لهم . وكيف ؟ فهذه مسألة أخرى لا سيما بعد أن أصبحت تقنية النشر وتوهج أغلفته خارج حصتهم تماماً.

المستغرقون بشئونهم الصغيرة .. ما يتعلق منها بالكتابة أو العيش ... هم آخر من يعلمون بأنهم يجرجرون ظلالاً قصيرة فى منفى لا يستشعرونه ...

وإذا كان هناك من يهزون أكتافهم حين تثار القضايا الكبرى التي هي من صميم شغف المثقف ومسئولياته ... فإن (أصحاب الشئون الصغيرة) يزمون شفاههم قائلين : المهم هو الإبداع ، والطريف في الأمر أن مفردة «إبداع» ومشتقاتها تتردد بمناسبة وبدون مناسبة ، بحيث أصبحت تعني شيئاً آخر ، تماماً ، فالقصيدة كل قصيدة عمل إبداعي وكذلك الرواية والقصة ...

من قال ذلك ؟ أن هذا التصنيف الإجرائي لأنواع الكتابة ولتمييز الأدب الإنشائي - بالمعنى غير التقليدي بالطبع - يستحق تأملاً ، لأن هناك قصصا وأشعاراً وروايات لا علاقة لها بالإبداع والخلق ... كل ما في الأمر أنها ليست (نقدا) أو إفرازاً فكرياً ، لنبحث لها إذن عن تصنيف آخر ، لا يلحق أذى كبيراً بمصطلح (إبداع) !

في عالم ازدهر فيه (الأشباه) في كل حقل ، أصبح من المألوف أن تتكاثر على نحو (سرخسي) محلات بيع الصور المقلدة ، واليائسة ، تلك التي تجعل حتى الطبيعة بأشجارها وأنهارها وأسماكها وكل كائناتها تبدو أشبه بكاريكاتورات لونية وظلية منفرة ، وللسبب نفسه يتناقص عدد الفنانين الحقيقيين ، أصحاب الرؤى والمواقف ، لأن الفئة الثانية أصبحت تضيق كما ونوعاً ، وتنسحب إلى السوق تحت

ضغوط تسليع الفن.

الأمر نفسه ينطبق على الكتاب ... بأنواعهم واختلاف حقولهم ... فالانسحاب نحو حرفية سوقية تلبى ذائقة مفسدة ومكرسة أسهل بكثير من الاعتصام بالرؤيا ... والقبض على جمرة ، ليس مثلها جمرة ..

يبقى أن نستنتج بشكل أولى من هذه المقدمات ... أن العدالة ليست دائماً مناخاً ساطع الوضوح ... أنها أحياناً تأخذ أشكالاً تتخفى على فاقدى البصيرة ، وبرأينا أنها تمارس نفوذها الحق ... على صعيد الكتابة والكتاب معاً ، وإلا،....

فما معنى تهميش مئات الحرفيين الذين تقتصر أمجادهم على صورة ذابلة فى صحيفة ، أو على أجر عابر ؟ وكلما تقدم هؤلاء فى السن ، ازداد تهميشهم اجتماعيا وفى كل الميادين ، وتلك وحدها عقوبة تاريخية كافية ، فالذين لا يقرأون التاريخ ... هم فئتان : صانعوه وضحاياه ... أما الكتاب فهم بالطبع ليسوا صناعاً للتاريخ وقد لا يكونون ضحاياه أيضاً ...

أنهم حين يفتحون قبضاتهم ... لتسقط الجمرة ، أو لتسقط حقيقة دوران الأرض كما حدث لجاليليو ... إنما يصبحون خارج التاريخ تماماً ... وفى منفاهم ذاك ... يتناسلون ، ويشتبكون ويتصارعون كالديكة ... فى مسرح خال تماماً من النظارة !

نشارة الكتب !!!

بين المنشار والنشور أكثر من قرابة لغوية أو مجرد استبدال حرف العلة ، فالأول يتوغل فى الجذوع اليابسة ، لكنه يتعثر ويتباطأ إذا كانت الشجرة خضراء ، والجذع معافى ، والثانى يتوغل فى الذاكرة الجافة لا تعوقه مصدات ولا يرتطم بما يحاوره ، سواء كان منشورا ايديولوجيا أو على هامش الايديولوجيا ، ولسوء حظ كلمة النشر فى اللغة العربية ، أنها تقترن بملاقط الغسيل ، والتجفيف ، وهناك بوستر طريف عن رجل تدلت الملاقط من أذنيه وشفتيه وأنفه وعينيه ، وقد كتب أسفله أن هذا الرجل المثالى صالح للنشر !

وحتى وقت قريب كان الصالح للنشر حسب معيار الرقيب العربى الذى تجاوز جويلز وجدانوف كان بلا هتلر ولا ستالين هو عديم اللون والطعم ، وغزير الرائحة ، سواء أفرزتها نصوص داجنة ، أو معالجات فكرية تعلف الثور بروثه، أو تترجم الحكمة الشعبية التى تقول: «من دهنه إفتل له»، أو أطبخه ، بموعظة فصحى ترى أن المستقبل برمته هو الماضى وقد أعيد انتاجه ، وأن الخيال ليس سوى ذاكرة ملفقة، من المقروء والمسموع والمشاهد!!!

لكل شئ نشارته وليس الخشب فقط ، كما أن لكل شئ برادته أيضا وليس الحديد فقط ، والمشترك الأعظم بين نشارة الخشب ونشارة الكتب هو الفائض الذى لا يصلح إلا للوقود ، والمشترك بين برادة الحديد وبرادة الكتابة أن كلا البرادتين بلا أية إرادة إذا وقعتا في المجال المغناطيسى ، ولو شئنا الاستطراد فى هذه التداعيات التى تزاوج بين فيزياء الطبيعة وفيزياء الثقافة فإن المحصول قد يصبح اشبه بالرمل الذى يفقد رمليته ، ويتماسك ويتحول إلى زجاج حسب تعبير «جاك برتلمى» !

نعرف مثلا أن طباعة كتاب قبل خمسة قرون كانت تكلف الناشر قطيع عجول ، وأحياناً حقلا واسعا من الورق الطازج، لكن مثل هذه التكلفة انخفضت الآن إلى الحد الذى جعل نشر كتاب أسهل ألف مرة من كتابة صفحة واحدة منه ، فما ينشر من كتب عن الطبخ والثياب والكتابات الملفقة من نشارة الكتب أضعاف ما ينشر من أدب جدير بالانتساب إلى هذه السلالة المعرفية .

نشارة الخشب ليست متجانسة ، كما هو الحال فى نشارة الكتب، كما أن فحم الاورغ الرحبانى الذى احترق فى بيروت إبان الحرب الأهلية ليس كفحم هراوة كانت بيد مخبر ، أو قبقاب فى حمام شامى ...

ومن قال أو سوء حظه قد جعل من خشب شجرته قيثاراً وليس كعب بندقية أو تابوتا كان يعيد الشعر إلى مداره الأول، وينتعل الطين بدلا من الريح ! ومن يتجوهر الفحم في باطن عوالمهم ويتحول إلى (ماس) بعد مكابدات لا تقوى عليها الجبال هم الذائدون الأبديون عن القيثار ضد اكعاب البنادق ، وعن المهود ضد التوابيت وعن الناى ضد العصا!

لقد أصبحت الكتب الآن محصنة ضد الحرق ، لهذا كان لابد لفيلم سينمائي يشترط لاحتراق الكتب كلها درجة فهرنهايت محددة أن يصبح شيئاً آخر تماماً تحت العنوان ذاته ، وبعد أن انتقلت عدوى احتراق الكتب إلى احتراق الأبراج (مانهاتن نموذجا)!

والنشر بمقياس ما غير دعائي ومحرر من بروباجاندا الاسترضاء النرجسي هو انعتاق إرادي من العزلة ، خصوصا تلك العزلة العالية المضاءة بسخاء ابداعي كالتي تحدث عنها «برديائيف» ، أو تلك العزلة السرية التي يصطحبها المبدع وهو في ذروة الاندماج الاجتماعي كما تحدث عنها البير كامو في قصة بعنوان «الفنان يعمل».

وإذا كان هناك من يرون في الفن الروائي تصعيدا للنميمة والتلصص على حيوات الآخرين فإن النشر بما آل إليه الآن أصبح تسويقا لما كان كاسدا في الأدراج مادام «التسليع» قد شمل حتى أعز مقتنيات الروح.

هكذا نستطيع أن نفهم الأسباب التى دفعت شعراء وروائيين وفلاسفة إلى الامتناع عن النشر رغم اليسر فى تحقيق هذه المهمة ، كما نستطيع أن نفهم ما الذى كان يعنيه أبو حيان التوحيدى بذلك الانتحار الرمزى عندما أشعل النار فى مخطوطاته .

الشاعرة أميلى دكنسون ولدت فى تابوت ، بمعنى آخر صدرت أعمالها وهى فى عالم آخر ، ولا أظن أن مارسيل بروست قد خطر بباله أنه سيستعيد اعتبارا مسلوبا بعد الموت، وكذلك رامبو وآخرون !

إن ثنائية الكتابة والنشر تبدو الآن وقد اندفعت إلى أقاصى الافتراق والتخارج ، ولولا الخشية من المبالغة لقلنا أن هناك كتبا تنشر الآن قبل أن يفرغ مؤلفوها من انجازها ، ليس لأن دور النشر تتسابق ماراثونيا لنيل شرف الاستباق ، بل لأن لكل شئ ثمنا .

ولنتصور مثلا أن كاتبة موسرة تعانى من فائض الفراغ ومن شيء من العنوسة بالمفهوم الشرقى تدفع لناشر بضعة آلاف من الدولارات كى يطبع لها كتابا أهم ما فيه ورقه المصقول وغلافه الباذخ ، ثم تشترى النسخ كلها لتهدى بعضها وترصف ما تبقى على رفوف مكتبة أنيقة فى صالون وثير !

كيف يمكن لنشارة الخشب أن تتفوق على الخشب ذاته؟ وكيف يمكن لثقافة تأكل نفسها أن تحذف الأخضر لصالح اليابس ؟

قد نجد من يقول لنا .. لا يصح إلا الصحيح ولتكن هذه المسألة من شأن الغربال القادم الذى تتداوله الأجيال لفرز القمح من الزؤان ؟

ربما كان هذا الكلام صحيحا فى زمن آخر ، لكنه ليس كذلك فى عصر أوشك الانحراف فيه أن يتحول إلى طبيعة ثانية ومضادة .

ومتعهدو نشارة الكتب ، أو الخشب على اختلاف سلالاته وطرق استثماره من القيثار إلى القبقاب ، يعرفون جيدا أن من ينشرون لهم أو لهن لأسباب عديمة الصلة بالثقافة والإبداع ، غير معنيين على الإطلاق بوجود قارىء واحد خارج الذات ، وهنا استذكر ، وأن على سبيل المجاز تعريفا طريفا للحب قدمته الروائية والباحثة «ايريس مروخ» ، تقول: إن الحب هو الاعتراف أن شخصا واحدا على الأقل يعيش خارج الذات .

وبشىء من التحوير نقول إن الثقافة فى بعدها الروحى المصفى من شوائب السايكوباثيا وجراح النرسيسية هى الاعتراف بأن هناك قارئا واحدا على الأقل خارج الذات ..

الكتب القليلة التي غيرت العالم ، وتلك الأكثر عددا منها التي حاولت تفسيره لم تعد الآن في عداد الصادر عن دور نشر تستهدف الربح أو الربح فقط ، ونحن ما نزال نتذكر تلك الطرائف التي تداولها ناشرو خشب وجامعو نشارة خشب عن الكتب التي حولت إلى صناديق بيض وعلب حلويات ، لأن ثمنها مدفوع ، وقد تحولت إلى عبء على المستودعات وعفت حتى الأرضة والفئران عنها !

قد يبدو هذا الكلام قاسيا ، وبه شيء من غلظة القول ، لكن الفجاجة التي تقترح نفسها الآن معيارا للنضج والاكتمال تفرض علينا أن لا نتردد على الأقل في توصيف ما تقع عليه العين صباح مساء .. وعلى هذا الرصيف أو ذاك ، أو في هذه المكتبة أو تلك .

وهناك عبارة تستحق التأمل أطلقها مثقف أوروبي ضاق تنفسه بسبب وفرة ثالث أكسيد الكتب وشحة الأكسجين ، هي ما أكثر الكتب وما أقل الأفكار ، هذه العبارة ليست رثاء لغابات تحولت إلى ورق ، وتداولتها مافيات الاقتصاد الثقافي الأسود ، بدءا من غابات الأمازون الماطرة حتى آخر حقل على تخوم الصحراء !

الصمت عن هذا التحالف المريب الذي وصفه ذات يوم

الناقد هربرت ريد بين ثالوث الناشر والمنشور والمنشار ، هو تواطؤ مع زحف تجهيلي جديد ، لا يقل عن الزحف الجليدي المتوقع ، خصوصا بعد أن أصبح عدد جراحي تجميل الجهل أضعاف عدد جراحي تجميل الوجوه الراغبة في خلع ملامحها ، وتقمص وجوها أخرى .

فالجهل في درجة الصفر ، بريء ، وقابل لأحداث انقلابات معرفية كوبرنيكية ، لكن الجهل المدجج بالنرجسية الضريرة الذابلة والمزهو حتى الخيلاء بنفسه ، غير قابل حتى للحوار ، بسبب انعدام اللغة المشتركة والهواجس المتقاربة ، ولهذا النمط من الجهل المطلى بأصباغ لم تعد تغوى حتى العصفور مؤسسات تحميه ، وتسعى إلى مضاعفته ، وتذود عنه في كل المناسبات .

وقد يكون الانعزال الطوعي حلا لبعض الوقت كي يتاح للمنعزل لا المعزول أن يرصد الظواهر ، ويحيط بالمشهد على نحو بانورامي ، لكن الاستمرار في هذا الانعزال هو تواطؤ آخر يضاف إلى سلسلة التواطؤات التي بدأ يتشكل منها دستور حياتنا العربية الجديد ..

وبموجب أهم فقرات هذا الدستور على العارف أن يعتذر عن معرفته ، وعلى الجاد أن يتحمل سخرية الكلبي ، ولا

مبالاة العدمى ، وعلى كتب المطالعة الأولى التى قرأناها فى طفولتنا أن تغير ما جاء فيها من مواعظ وحكم ومقولات ..

وفى مقدمة هذه المواعظ : من هد وجد ، وليس من جد وجد !! والأرجح أن الكثير مما ينشر الآن هو من نشارة العرب وليس من نشارة الخشب فقط !!

مئويات سارتر الخمس

في دراسته عن بودلير ، انتهى سارتر إلى استنتاج وجودي حاسم ، هو أن الآخرين ينظرون إلى شجرة أو إمرأة أو شارع ، لكن بودلير كان يحاول أن يرى نفسه وهو ينظر إلى تلك المشاهد ، وما حياته إلاَّ قصة هذا الفشل .

ولو شئنا أن نقرأ هذا الحكم بالمنهج السارتري ذاته لانتهينا بدورنا إلى أن سارتر هو من حاول أن يرى نفسه وهو يرى .. مادام الوجود بالنسبة إليه هو المرآة التي يرتطم بها الوعي فيكتشف نفسه ، وهذا هو المعنى المباشر للمقولة الوجودية عن الوجود الذي يسبق الماهية ، بخلاف ما رآه وجوديون مسيحيون متدينون من طراز جابرييل مارسيل وسورين كيركيجارد .

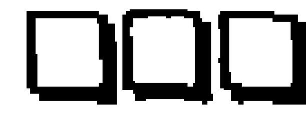
لقد كان سارتر متعددا ، إلى الحد الذي يتيح قراءته عبر مستويات خمسة على الأقل ، فهو الروائي الذي يمكننا أن نقرأ رواياته كالغثيان ودروب الحرية .. وحتى قصصه القصيرة كالجدار بمعزل عن قراءة مسبقة لكتابه الفلسفي «الوجود والعدم» ، بعكس ما رأى خصومه في أربعينات القرن الماضي حين قالوا: إن رواياته ومجمل إبداعه أبواق لتسويق فلسفته المجردة ، ولا أظن أن مسرحية مثل «الحلقة

المفرغة» التى تفتضح الوضع البشرى على نحو انتهاكى مجرد صدى أدبى لفكرة فلسفية ، وإن كانت مسرحيته الأخرى «سجناء التونا» كذلك أيضا ، وأن بدرجة أقل ، لأنها تتعلق بقراءته الخاصة للأسطورة ، مثلما فعل فى مسرحية الذباب المستوحاة من أسطورة الندم الإغريقية ، والتى تم توظيفها سياسيا لصالح مقاومة الاحتلال النازى ، مما دفع المحتلين إلى قصف المسرح الذى كان يقدم هذه المسرحية !

وسارتر الفيلسوف الذى زاوج على نحو فريد بين مشاهد تفصيلية ورؤى فلسفية مجردة ، فهو على سبيل المثال يرصد فى كتابه الضخم الوجود والعدم صاحب المقهى الذى يفرغ رأسه من الأفكار والأوهام عندما يفرغ المقهى من الزبائن ، أو يرى فى حالات التقمص المهنى التى يمارسها أصحاب المهن وهم يقلدون نموذجا فى أذهانهم تجسيدا لاغتراب الإنسان عن نفسه بحيث لا يكون ذاته .. بقدر ما يصبح (سواه) !

وسارتر السياسى الذى أنشأ حزبا فى عام ١٩٤٦ لم يعش سوى عامين ، يوشك أن ينقطع عن سارتر الماركسى الذى قدمت محاورته الشهيرة مع الماركسى «نافيل» صورة بالغة التعقيد لمثقف يحاول الافلات من الأدلجة ، لأن الحرية

بالنسبة إليه مرادف للوجود ، وأحيانا تتخطاه ، وهذا ما صوره في مسرحية تقدم الإله جوبيتر وهو يقطع نهر الزمان حاملا حريته على كتفيه كصخرة ثقيلة !



مثقف اشكالى بامتياز ، يكتب مثلا عن المسألة اليهودية من منظور وجودى ، ثم يعتذر بعد زيارة خاطفة لمصر وقطاع غزة ، ويخضع لابتزاز سكرتيرته اليهودية أو لفرانسيس جانسون صديقه ورئيس تحرير مجلته «الازمنة المعاصرة» ، ثم يراجع نفسه ، وهنا استذكر حكاية تستحق أن تروى ، فقبل ربع قرن ، حاولت بما استطعت في ذلك الوقت رصد التناقضات السارترية ، وتجرأت على كتابة مقالة مطولة تحت هذا العنوان ، وسمعت أن المثقف والمفكر العربي مطاع صفدى كان يعد ملفا عن سارتر والوجودية في عدد مبكر من مجلة الفكر العربي المعاصر ، وحين اسلمته مقالتي بعنوان (تناقضات سارتر) ضحك ساخرا ومجاملا في آن واحد ، وهو الضليع في الفلسفة الوجودية أكثر من سواه .. لكنه بعد قراءة المقالة قرر نشرها بالعنوان ذاته .. وهذه مناسبة للاعتراف له بالفضل في تشجيع بداياتي ، بالطبع لم يكن رصد التناقضات السارترية بحاجة إلى اجتراح معجزة ، لأن هذا الفيلسوف الحيوى بجدليته ، وقدرته على تجاوز ذاته كان

ناقدا لما يكتب ، بدرجة لا تقل عن كونه ناقدا لما يقرأ .. ويليق بأعماله أن تصنف كما صنفت أعمال هيجل وماركس ولوكاتش ، لأن هناك سارتر الشاب ، وسارتر الكهل ، وسارتر المساجل المحترف كما يتضح من نقده لكناد «المتمرد» لألبير كامو ، ولروايات فرانسوا مورياك ، فقد انتهى نقده اللاذع للمتمرد إلى خصومة دامت زمنا مع البيركامو .. وانتهى نقده لمورياك بقوله إن مورياك ليس فنانا على الاطلاق ، تماما مثل المصدر الذى يستلهم منه فنه وشخوصه وأفكاره !!!

وسارتر الناقد الذى أنصف الشعر كما لم ينصفه فيلسوف آخر باستثناء «هيدجر» قرأ الشعراء السود مثل سيزير وسنجور تحت عنوان مثير لتزاوج الأسطورة بالواقع ، وهو (أورفيوس الأسود) ، وكان قد استثنى الشعر من نظريته الشهيرة (الأدب الملتزم) ، لأن الشاعر بخلاف سواه من المبدعين تقتاده الكلمات إلى ما يكتب .. وكأنه يكتشف الكتابة بعد انجازها ، والأرجح أن سارتر عندما أطلق على سيرته الذاتية عنوان «الكلمات» .. كان يبحث عن مقترب شعرى يتلامس من خلاله مع ملكوت معرفى مصفى ، ومع كشوفات ثقافية تربط النثر مع الشعر بأكثر من آصرة .

وهناك حكاية بسيطة يرويها سارتر فى أحد كتبه

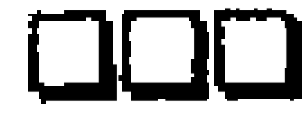
تستحق التأمل بسبب قابليتها للتأويل ، يقول أن فتى فرنسيا جاء إليه أثناء الحرب ليسأله النصح ، فهو وحيد أمه والذى يعيلها، وقد تتعرض للهلاك إذا فضل الذهاب إلى الحرب على البقاء معها ، وأجابه سارتر : اذهب إلى فراشك ، فإن استيقظت فى الصباح وبقيت إلى جوار أمك فأنت تفضلها على الحرب .. وعلى فرنسا ، وإن استيقظت وخرجت لتلتحق بالمجندين ، فأنت إذن تضع أمك فى المرتبة الثانية بعد الحرب !

خلاصة الحكاية ، أن سارتر لا يعترف بالوعظ ويريد من هذا الشاب أن يحتكم إلى قراره الشخصى والخاص بعيدا عن أى تأثير يفسد المفاضلة الموضوعية بين الأم والحرب ، والأرجح أن سارتر روى تلك التجربة ليكرس ما قاله مرارا ، وهو أن الوجودية مسئولية وقرار ، وليست فرارا ، أو لا مبالاة بالعالم كما روج خصومها !

تعددية سارتر هى التى دفعت المثقف المنهمك فى محاورة الفلاسفة ، والمشتبك مع معظم مثقفى جيله إلى أن يلغى المسافة بينه وبين مورياك مثلا ، ويكتب مع كامى افتتاحيات صحيفة «كومبا» التى صدرت أثناء الاحتلال النازى لبلاده ..

وليس هذا فقط .. فالفيلسوف وقع أسيرا وهو يقاوم ،

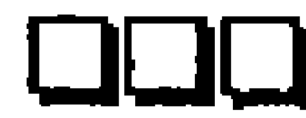
وبوحى من تلك التجربة كتب مسرحية «سجناء التونا» التى تعج بالاشباح ، وتذكر سيمون ديبوفوار أن سارتر عانى لفترة من الوقت من تلك الكوابيس ، وتوهم المطاردة .



من لا يذكر بعد عدة عقود ما كتبه سارتر عن الفنان (جيوكوميتى) ، ومنحوتاته والفراغات التى كان سارتر يترجمها بلغة فلسفية إلى ثنائية الوجود والعدم ، والحضور والغياب ! ولا أدرى ما إذا كان جيلنا العربى محظوظا أم لا .. لأنه واكب الموجات الوجودية وهى تتعاقب وتتكسر على الشاطىء الشرقى للبحر المتوسط ، فما من كاتب حظى بترجمة طازجة لكل ما كان يكتبه مثل جان بول سارتر ، يوم كانت المفارقة فى ذروتها ، حيث التمدد الايديولوجي للفكر القومى يتعايش مع تمدد الوجودية وأحيانا يتماسان ، أو تدور المعارك الفكرية كالتى دارت فى مصر بين الماركسى محمود أمين العالم والوجودى مترجم سارتر د. حنفى.

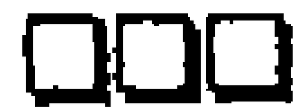
وكانت الوجودية المترجمة، أو المعربة باختزال فى بعض الأحيان توحى للقارئ العربى الذى يحتقن بمختلف المكبوتات بأن الوجودية هى الوعد بالانعتاق، وهى المرادف للفوضي، والاباحية، لكن سارتر نفسه كان يفسد هذا الوهم بمحاضرات ومساجلات تنشر تباعا عن المفهوم الأصيل وغير

المجوّف أو المحرف للوجودية، فهى التزام وليست ألزاما من خارج الذات، وهى «مناقبية» أخرى أرضية فى صميمها، وتاريخية أيضا وليست ميتافيزيقية، وهنا علينا أن نعترف بأن مترجمي الوجودية وسارتر على نحو خاص، اغفلوا فى الحقبة ذاتها مفكرين وكتابا فى فرنسا وخارجها فمن قرأوا معظم أعمال سارتر قد لا يكونون قد سمعوا بموريس ميرلوبونتي مثلا ، تماما كما أن الاهتمام التجارى بترجمة كولن وسلون فى الخمسينات والستينات من القرن الماضى أغفل أسماء أخرى من الجيل الغاضب ذاته، فلم يترجم مثلا لجون أوزبورن غير مسرحية واحدة، هى أنظر وراءك فى غضب، والتى حمل جيل من الكتاب المتمردين الانجليز اسمهم بوحى من تلك المسرحية.



أسوأ ما يتعرض له فيلسوف أو كاتب يترجم إلى لغات أخري، هو تغليب سيرته الذاتية وما يقترن بحياته الخاصة على أفكاره ومنجزه الابداعي، لقد حدث هذا بالنسبة لبودلير ورامبو وميلر وحتى همنجواى أيضا، فما يتعلق بالطرائف التى تحيط بحياة هؤلاء يقدم إشباعا وهميا لفضول شعبي، وأذكر أن كاتبا عربيا ألف كتابا عن سارتر لم يذكر فيه سوى تلك الطرائف، ومنها مثلا أن جان جينيه كان يسهر مع

سارتر وبوفوار في منزلهما الصغير وغير الزوجي وغادر المنزل قبيل الفجر، لكنه سرعان ما عاد ليشرب كأسا آخر، فوجد بوفوار تقف وراء النافذة، وعندما سألها عن سارتر قالت له: إنه أكمل الكأس الحادي عشر، وقال بأنه اكتشف الحقيقة، وذهب الى الشارع ليبشر الناس بها! حكايات من هذا الطراز تبدو مسلية كحكايات الفيلسوف ديوجين مع الاسكندر، لكنها تبقى لحما بلا عظم .. أو عظما بلا نخاع !



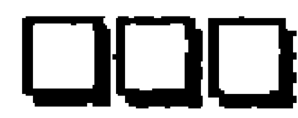
سارتر هو سادس هؤلاء الخمسة الذين كأنهم معا .. الروائي الذي صدق عليه تعريف «البيرس» عندما قال إن الرواية هي فن إطراح الحياء، والمسرحي الذي حول كوكبا إلى حلقة مفرغة أو جلسة سرية، والسياسي الذي قاد انقلابا ضد حزب اسسه، والسايكولوجست الوجودي الذي قرأ جان جينيه وبودلير من خلال ذاته، وكاتب السيرة الذي تدفقت منه الكلمات كبغايا يقفزن من نوافذ مبغى يحترق !

إن من قال عن بيكاسو بأنه لم يستطع أن يلتزم سياسيا بأيديولوجيا، لأن الأحزاب كأفاعي «البوا» تختنق بأمثاله ويصيبونها بالغثيان، إنما كان يتحدث عن نفسه باسم مستعار!!!

أيديولوجيا النميمة

عرف أحد النقاد الرواية بأنها فن النميمة بامتياز، لأنها اضافة الى التلصص على المصائر وانتهاكها تحول ضمير الغائب إلى لحية قابلة لأن تلصق بأى وجه، لكن النميمة التى اقصدها هى شئ آخر، اجتماعى فى الصميم، ومن إفرازات ساكيولوجيا يسلمها القهر إلى الريبة، وبينهما تزدهر شرور لا حصر لها ، فالانسان يولد تحت المطرقة، ويجد نفسه منذ الشهيق الأول أسير أعراف وتقاليد لها قوة الطبيعة ذاتها، هو كان عديم الذات بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، لأنه، مجرد انعكاس لرؤى وأنماط تفكير وسلوك لا تخصه، ولم يحدث قط أن كانت ابتكارا ذاتيا، أو تعبيرا عن فرادة، ولم تكن الرواية مثلا لتزدهر .، لولا كونها بالفعل ملحمة البورجوازية كما سماها جورج لوكاتش، والمجتمعات التى تعيش زمان ما قبل الرواية، وما قبل الدولة وما قبل الصناعة أيضا، هى أشبه بكتلة صماء وعمياء، والفرد فيها لم تتضح له حدود، لأنه ذائب فى نسيج يحرمه من تحقيق ذاته، وحسب ما يرى «بيير كلاستر» مثلا ، فإن الأفراد المحرومين من تحقيق ذواتهم، يبتكرون فى عز الظهيرة ليلهم الخاص، ويمارسون نشاطا ثأريا مشحونا بنزعة انتقامية ، وهؤلاء، إما أن ينسحبوا الى

عزلات متباينة، منها المضاء والمعتم ، والفاعل والمنفعل، أو يخوضوا حربهم الخاصة مع تلك الكتلة، سواء كانت قبيلة أو حزبا، أو أى تشكيل اجتماعي، لكن اختلاف العزلات هذا، لا يحرم المقهورين والمحاصرين والمهددين بالامتثال والقطعنة من قاسم مشترك، هو الذى تحدث عنه برديانيف الروسى باسهاب، عندما سبح ضد التيار الماركسى الذى لاحت بواكيره كما لو أنها أفخاخ نصبت لأفراد لا يشبهون غير أنفسهم، إن حدا أدنى من النميمة بوصفها بديلا عن النقد الصريح، والتعبير عن الذات بحرية، يمكن فهمه لكن ما أن تندفع الظاهرة الى أقصى الحدود، حتى تصبح أيديولوجيا، وشكلا من أشكال العبادة، لكنها عبادة من طراز فريد، المعبود فيها ليس انسانا بعينه، بل فكرة هى التى تجتذب العاطلين عن تحقيق الذات بالطرق السليمة، أيديولوجيا النميمة تشترط غياب الطرف الآخر ، بل إعدامه الرمزي، كى يتسنى لمن يعتنقها أن يستكمل شجاعته وحريته فى توصيف الآخرين، وتصنيفهم فى خانات حاسمة، لا تقبل بعدا ثالثا بين الجنة والنار، والملائكة والشياطين.



قد يمتاز الموروث الشعبى أكثر من سواه بالنماذج المباشرة التى تفتضح النميمة، وخصوصا الأغنية، ويمكن لأى

باحث ذى صبر أن يرصد مئات الأغاني العربية بمختلف اللهاجات، التى تبتكر عدوا له دور المصد أو العائق، فبدءا من القصيدة العذرية التى لم تتحصن بجماليات تنأى بها عن التداول الشعبي، كان الآخر هو العدو المتربص بالعاشقين، سواء تجسد في «عزول» او ابن عم او عرف قبيلة، لهذا سعى العذرى إلى الفرار من الوصال ليشحذ الحنين، ويحول الحرمان إلى غاية، مادام الوصال كما يقول جميل بثينة يميت الهوي، ولا يحييه سوى الفرق خصوصا عندما يكون قسريا!

الأغانى الأكثر اجتذابا للذات المقهورة المهجوسة بالنميمة حتى النخاع، هى تلك التى تحول نجاح الفرد الى معادل موضوعى لفشل الآخر المنافس، فالحسود والعزول والواشى كلها صفات تقضى إلى العدو المتخيل ، الذى لايتحقق الانتصار فى غيابه، وقد جرب واحد من أكثر الفلاسفة انهماكا فى الزمن، معجما تتزاوج فيه مفردات الحب والحرب، هذا الفيلسوف هو هيراقليطس صاحب العبارة الخالدة عن النهر الذى لايقطع مرتين، لكن النميمة تتيح قطع هذا النهر مرات عديدة، ولو على صعيد الوهم، ولو أخذنا على سبيل المثال ما قاله أبو نواس عن الخمرة، فإن الافراط فى الغزل بها، يعزلها عن جوهرها، ويحولها إلى «تجريد» لهذا فهو لا يريد من صاحبه ان يقدم له الكأس وهو صامت، بل يريد منه

ان يذكر اسم الخمرة مع كل رشفة من الكأس، لأن الروح التي أعلنت العصيان على السائد والشرعي تريد أن تنتشئ بالاصغاء الى صوت يكرس لها العصيان حتى لو كان صادرا عن الذات نفسها باعتباره «مونولوج» ، وليس ديالوج!

وحسب ما يرى علما اجتماع واناسة، فإن النميمة تزدهر، وتتحول الى نمط حياة وثقافة في المجتمعات الزراعية ذات المحصول الموسمي، وهنا تقدم لنا شجرة الزيتون مثالا يستحق التأمل، لأن من يعيشون عليها وبانتظار محصولها يقضون ثلاثة أرباع العام وهم ينتظرون ، ويشحذون سكك الحراثة، ويتحلقون في ليالي الشتاء المتوسطية الطولية حول المواقد، وبالرغم من أن هذه الشجرة الخالدة أميل إلى الصمت والحكمة، لأنها تعمر مئات السنين وتحتفظ بأوراقها الصغيرة في الخريف، إلا أن من يعيشون في ظلها أقل منها صمتا وحكمة، فهم ثرثارون، ابتدعوا لها حكاية اسمها حكاية أبريق الزيت، لعلها الأغرب بين الحكايات كلها، فهي لا تنتهي على الاطلاق وتتغذى من نقصانها، مادامت كل كلمة تقال فيها تفترع طريقا جديدا للحكاية، وكلما تقدم المجتمع باتجاه التصنيع، وانهمك في ديناميياته يكون الحراك الاجتماعي وحتى السياسي أقل عرضة لسطوة النميمة، لأن الأفراد في هذا التحول تصبح لهم أسماء وصفات، ويتحول ضمير الغائب

إلى ضمير المخاطب، وهذا ما غاب عن المبشرين بحرق المراحل في التطور الاجتماعي، عندما توهموا أن السمكة قد تغنى عن الشبكة، وان الثقل يغنى عن المغامرة، هذا الوهم أدى الى هذه الشيزوفرينيا متعددة التجليات التى تعصف بالكيانات الملفقة، التى نصفها فى الماضى الذى لم يمض، ونصفها الآخر ملقى فى مستقبل غامض، وقد يكون لها نصف ثالث هو هذا المتورط فى الراهن، إن فائض النميمة كفائض الفقر والجهل،يتمدد ليشمل مستويات غير محسوبة وغير منظورة فى حياتنا، فالنقد الأدبى يصبح عرضة لسطو النميمة عندما يحل فيه ترصد أخطاء الآخرين لافتضاحها مكان القراءة البريئة الموازية للابداع ، أما السياسة، فهى الميدان الأخصب الذى يتيح للنميمة الاجتماعية أن تتمدد نحوه، وتحوله الى مجال حيوي، ويكفى لأى مراقب أن ينتزع أمثلة من عينات عشوائية فى الانتخابات النيابية ليحصل على مايشبه الوثيقة، لأن سر تفوق المرشح العربي، كامن جملة وتفصيلا في تدنى مرشح منافس، وعبر هذه التبادلية التى أعيد انتاجها فى الألفية الثالثة تعود ثنائية الهجاء والمديح بكامل عافيتها لتمارس نفوذها على ذهنية أسيرة لعصر ولي، ولم يبق منه غير الأطلال ، وما يحكم البشر من أعراف وعادات لم تفلح كل انقلابات الحداثة وما بعدها فى تخفيف

حدتها، وأحيانا يتاح للنميمة بوصفها أيديولوجيا سرية أن تحل الى مزاج عام، وحساسية مبثوثة في المناخ الاجتماعى والسياسى لمجتمع ما ، عندئذ ، لن نتردد فى وصف الثقافة التى يفرزها مثل هذا المجتمع بأنها ثقافة النميمة، لأنها تستبدل الحوار بما هو أدنى منه ، والمواجهة بنقيضها، ويصبح الهمس بديلا مشروعا للصوت الجهوري، كما يسطو ضمير الغائب على الضمائر كلها !

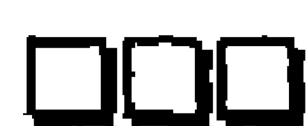


ثقافتنا العربية الآن، هى ثقافة نميمة بعدة مقاييس ، فهى تنبذ الظواهر لصالح الشخصنة، والتحليل لصالح الحكى والسرد، وثمة نزعة فضائحية يسيل لها لعاب الناقد والصحفى والقارئ أيضا، هذه النزعة تضع أخبار المثقف، ومايشاع عن حياته الخاصة فى موقع اشد إثارة للاهتمام من نصوصه .

والآن ثقافتنا العربية ما تزال تعانى من شحة فى أدب السيرة الذاتية، فإن تعويض هذه الشحنة غالبا ما يتم من خلاله عملية تهجير قسرية للنصوص بحيث تحول الى اعترافات، وكأن بطل القصة أو الرواية ينوب عن المؤلف فى اقتراف جرائم وأفعال ممنوعة، ولو بحثنا عن أسباب جدية وأبعد من التداول الصحفى لانتشار كتب بعينها، لوجدنا أن

ما استبقها أو اقترن بها من نقد، كان يشحذ الفضول لمعرفة مؤلفيها وليس مؤلفاتهم.، لأن حكاية موت مؤلف كما عبر عنها «رولان بارت» ماتزال خارج هذا المدار الذى تتحول فيه النصوص بلا مؤلف إلى أرامل، ويصعب بل يتعذر فصل القصة عن القاص، والقصيدة عن الشاعر، ثقافة النميمة تعيد الحقبة الشفوية اعتبارها فى زمن الانترنت، وليس فى زمن التدوين فقط، لهذا، فإن مايصدر عن مثقفين ومشتغلين فى الكتابة من اعترافات شفوية هو أضعاف الذى يكتبونه، وقد تكون أفضل وأهم السير الذاتية فى أدبنا الحديث هى تلك التى لم تكتب ولم تنشر، وانما تم تداولها شفويا حسب أدبيات النميمة وجماليات السرية !

وحين يقال مثلا ، بأن فلانا يتحدث أفضل مما يكتب، فإن المقصود بهذه المفاضلة بين النميمة والبوح هو أن ثلاثة أرباع ما يقال يصبح مسكوتا عنه ومحذوفا عند النشر، خصوصا فى مجتمع يعج بالاشباح والكوابح، ويتطوع أفراده لممارسة دور الرقباء!

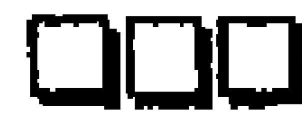


مايضاعف النميمة، ويؤدلجها، ويحولها إلى بديل للحوار، هو عدة بطالات نعيشها دفعة واحدة، فالبطالة السياسية فى مجتمعات أبوية، هى أقرب الى السكان من الشعوب، الى

الرعية من المواطنين، تغيب الفكر السياسي وديناميات العمل به لصالح النميمة، والشفافية المحرمة فى كل شيء تصبح محللة ومبشرا بها عندما يتعلق الأمر بالتلصص على الآخرين، وانتهاك حيواتهم وحرياتهم، والبطالة المعرفية، هى أيضا النجم السحرى للنميمة، بحيث يقتصر الكلام على الروائى وليس على رواياته وعلى الشاعر بمعزل عن شعره ، وهناك مثل يحضرنى فى كل سياق مشابه لهذا السياق، هو الاعتناء المبالغ به بالسير الذاتية لمن ترجموا الى لغتنا قبل نصف قرن، فمن لم يقرأوا قصيدة واحدة لرامبو، يعرفون أسرار علاقته الشاذة بفرلين، واسفاره إلى افريقيا وتفاصيل حياته، وقد يكون الفضل فى هذا التغليب لأخبار الشاعر أو الكاتب على كتاباته وأشعاره للنميمة التى شكل فائضها العربى ما يكفى لتحويل الحضور إلى غياب !!!

أسئلة محرمة

اذا صح ما قاله هربرت ماكيوز بأن تاريخ الحضارة هو تاريخ قمع الجسد، فإن تاريخ ثقافتنا الرسمية هو تاريخ وأد الأسئلة، بدءا من ذلك السؤال الذى لشغنا به لأول مرة فى الطفولة المبكرة وانتهاء بسؤال الوجود الذى لا نتجاسر على طرحه إلا مهربا، أو عبر تحايل يعفى المتورط بهذا السؤال المحرم من جحيمين وعقابين صارمين، أحدهما دينى والآخر دنيوى، كما من الحرية، يحتاج أحدنا كى يفى بشرط الثقافة فى بعدها غير الاستهلاكى وغير الداجن، فالثلاثة الذين يتشكل منهم ثالوث السائد الثقافي، المرسل والمتلقي والرقيب، رضعوا من الثدى ذاته، وافترقوا لكن فى منتصف الطريق، إن لم يكن فى نهايتها، وبعد فوات الآوان!



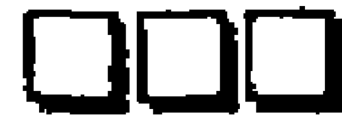
قبل التوغل فى الكشف عن المستور، وافتضاح المسكوت عنه علينا أن نذكر بعضنا وبعيدا عن التعاليم والوعظ، بأن الضحية سايكولوجيا من طراز عجيب، فهى أولا تزدرى ذاتها وكل ما يذكرها بها أو يشبهها، لأنها تتوهم من خلال وعيها السالب بأنها كائن من درجة متدنية، لهذا فهى مطعونة فى استحقاقاتها واحساسها بالجدارة قبل أن تكون مطعونة فى

لحمها، ومن كرسوا الكثير من الوقت والطاقة لاستطبان الضحية، واستنطاقها وهي الخرساء على الدوام، اجمعوا على أن جلادها هو من يصوغ لها الفكرة عن نفسها، وهي اذ تتبنى ما يقال لها.. عنها ، تتماهى مع هذه الصورة، بل تنحت قامتها كي تلائمها، تماما كما كان يفعل قاطع الطريق الاغريقي بروكوست بضحاياه ، لكنها ، تتولى بتر ساقيها أو مطهما بنفسها، لأنها تقزز جلادها من صلبها، وهذا هو ما عبر عنه النفسانيون بمصطلح الماسوشية الذي ما أن يتحول إلى فيروس تصاب به الضحية حتى تبدأ باستمراء الألم، واستعذاب العذاب، وإن لم تجد مصادر موضوعية أو خارجية للتعذيب تبتكرها ، هذه الحالة التي يصاب بها أفراد، قد تصاب بها جماعات بشرية، اذا خضعت لمؤثرات تفوق قدرتها، ومناعتها ، لكن ماهي الصلة بين هذه الماسوشية وبين السؤال المحرم؟ إنها ببساطة صلة تنشأ باديءً ذي بدء من اغتراب الضحية عن ذاتها، فهي تصبح بمرور الوقت عديمة الذات، ومجرد انعكاس لعوامل خارجية، بحيث تتحول من صوت الى صدي، ومن ضوء الى ظل، وقد يتطلب رسم أولى أو (اسكتش) لها ، تقصي تلك العوامل الخارجية التى تحولها الى مفعول به، ومفعل دائم، لأن المبادرة والفعل ليسا من عالمها، بعد أن تصبح فاقدة حتى لظلها!

سؤال الجسد، هو أول الاسئلة التى يجرى وأدها فالكبار يتهربون من الصغار، ويصطنعون رقادا زائفا سرعان ما يتحول إلى مصدات، أو فزاعات أما الصغار الذين يؤرقهم الفضول، وما أن يواجه السؤال البكر صدا، أو زجرا حتى يفقد براءته، ليصبح بارعا فى الاحتيال والمكر، وإعادة صياغة السؤال محررا من الوضوح، ومن تلك الصراحة التى تدرج فى قائمة العورات التى يتوجب إخفاؤها !

وبالتدريج ، تتراكم الأسئلة المحرمة فى عالم سفلى وفى باطن الذات، ويكون المجال الحيوى الوحيد لتنامى السؤال هو «المونولوج» لا الديالوج، أى يصبح المرء المحروم من حرية شرح ذاته والتعبير عن نوازعها الفطرية أشبه بكائن شطر إلى نصفين بمنشار، إنه جيكل وهايد معا ، يقطنان جسدا واحدا، ويفترقان بدلا من أن يكتملا كنصفى دائرة، وهذا التدابر بين الانسان ونفسه بدلا من التطابق والانسجام، يحول الذاكرة إلى ساحة لحرب عصابات أو حرب أهلية، فيما يتقدم الخيال ليبتكر ما يعوض هذه المفقودات، عبر «استمناء» ذهنى يحيل الحياة كلها إلى عادة سرية، و لا أظن أن من يسميهم علماء النفس «الفيتشيين»، أو المصابين بالتعلق المرضى الشاذ بقرائن الجنس الآخر وثيابه وأدواته، مجرد فئة من المرضى معزولة عن النسيج الاجتماعي، كلنا نصبح

«فيتشيين» عندما يكون الحرمان قد تحول الى قانون، وعندما يصبح الآخر المحلوم به محرما.



أقانيم الحرمان الثلاثة، تشمل أشواق الجسد المكظومة ، وأشواق العقل لانتهاك أسرار الكون، وأشواق القلب تعبيرا عن حنين غامض، أحيانا يكون إلى ما مضي، وأحيانا يتجه نحو ما سيأتي، والأسئلة البكر التى تتناول هذه الأقانيم أو تلامسها، لها من ثقافة الزجر ما يكفى لعودتها مذعورة كقطيع غزلان إلى كهوفها، لكن ما يهجع فى اللاوعي، وباطن الذات لا يموت، بل ينموا سرا، ويبحث عن قشرة هشة للاندلاع منها، كالمياه الجوفية او البراكين، وكل ما نحتاجه نظرية النسبية المهاجرة من الفيزياء إلى التاريخ والحياة الاجتماعية هو اينشتاين آخر ، يخرج لسانه لفقهاء زمنه الذين أصابهم التواطؤ بالعمي، وتم تدجين وعيهم فى خانات مصنفة الى الأبد، الفوضى أو حتى القليل منها، تكشف كحجر الفلاسفة، المحتوى الحقيقى، لمجتمعات لفقت منظومتها الأخلاقية وكوابحها من رواسب الماضى الذى فقد صلاحيته، لكنه اشبه بالكواكب التى تلاشت ومايزال ضوئها مسافرا إلينا!

هنا، يعنينا الواقع الحي، بتقديم مثال طازج، هو ما جرى في بغداد لحظة سقوطها، عندما وجد الناس أنفسهم كما لو كانوا المخلوقات الأولي، تحت سماء عارية، وفى لحظة انعدم فيها وزن كل شئ، وكأن الجميع صاروا خارج مدار الجاذبيات كلها ، جاذبية الأرض، والدولة، والموروث على اختلاف تجلياته، وقبل سقوط بغداد بسنوات اصدر الكاتب العربي د.جلال أمين كتابا طريفا في عنوانه ومحتواه هو «الدولة الرخوة» ، واذكر انه اتخذ من مصر ولبنان نموذجين لهذه الدولة الدائلة، أو التى جرى تفكيكها في فترة انعدم فيها التوازن، وكلا النموذجين يجرنا من الألف قبل القدم الى أسئلة صودرت، وتعرضت لوأد سياسى مبكر، تحت مختلف الذرائع، وفى مقدمتها الذريعة القومية التى تحولت الى «درينة» يراد منها تحريم كل هاجس أو سؤال فردى أو ذى طبيعة اثنية، لقد كان انفجار المسكوت عنه في كلا النموذجين بمثابة تكذيب علنى لأطروحات التلفيق، والتجانس القسري، وتجاوز شروط التاريخ والجغرافيا معا !

إذن، نحن ندفع بأثر رجعى ثمن التواطؤ، والتأجيل الماكر لقضايا وإشكاليات ملحة لا تقبل التأجيل، وتبعا لما تفرزه ذهنية الفرار من مفاهيم، فإن التأجيل غالبا ما يعنى الاعدام، والهروب المعظم من مواجهة سؤال صعب، تتطلب الاجابة عنه درجة عالية من الشفافية والاعتراف بالأمر الواقع !

إن أبسط بديهيات المنطق، تقول بأن الالحاح على قضية ماهو دليل ساطع على الاعتراف بوجود ما توحى به أو تدل عليه من مشكلات، فالمجتمع الذى يفرط فى الحديث عن الوحدة الوطنية، يعبر عن مخاوف من التجزئة المحتمة، والمجتمع الذى يفرط فى الحديث عن يوتوبيا قادمة تحرر الناس من الفاقة والمرض والجهل هو مجتمع يعج بهذه المحاصيل، وهنا، نستذكر ما قاله برناردشو بسخريته المعهودة، عندما قال لمحاوره الغنى الذى يثرثر عن الشرف والأخلاق، أن المال أهم من هذه الأوهام، وما أن استنفر محاوره، وأوشك على الاشتباك معه حتى اضاف : كل منا يتحدث عما ينقصه، أنت تتحدث عن الأخلاق وأنا أتحدث عن المال! لكن الإعلام الاسطبلي، الذى يعتاش على روث السلطة، ويحترف الدفاع عن أخطائها، يقلب المشهد رأسا على عقب، ولا يعترف بالمنطق الذى يجزم بأن دولة أو فردا يتحدثان أو يثرثران طوال الوقت عما ينقصهما!

ولا يمكن لسؤال الحرية مثلا أن ينعتق ويصبح مشروعا إلا إذا كانت جملة من الأسئلة الأخرى قد مهدت له ، وهيأت المناخ الاجتماعى والثقافى لقبوله، والتعامل معه، فالقراء قد يجدون من يقول لهم فى مجتمعات تعيش على هامش الرأسمالية المتوحشة، أنتم أحرار بكل ما تريدون فعله، كلوا

ماتشاءون، وسافروا حيث تريدون، وهو في الحقيقة يلقيهم مكتوفين في اليم ويطالبهم بعدم البلل، ومجتمع يحرم سؤال الاقتصاد، ويغيب اسباب الفقر، ويدافع عن صانعيه وسادته هو مجتمع مؤهل بامتياز لافراز الجريمة وشهادة الزور والتسول، لهذا انتهى وأد الاسئلة المتعلقة بالاقتصاد وانماط انتاجه، ودينامياته المحلية الى شيوع الفساد متعدد الرؤوس، كان المكر الاعلامي ذاته يطل برأسه هنا، ليعزل الفساد عن المفسدين، ويحول قضية محسوسة ولها رائحة كريهة تزكم الأنوف إلى تجريد، أو لعبة شطرنج.



ما قاله لوى التوسير عن الاسئلة الخاطئة اعادة صياغة، ينطبق الى حد كبير على مجتمعات كهذه، فالأسئلة العضوية التي أفرزتها الحاجة تم وأدها لصالح أسئلة بديلة مستولدة بأنابيب الإعلام والتربويات المؤسسة على التواطؤ والممالأة والتلفيق !!!!

ازدراء الكتابة !

لنعترف بدءاً، انها من أشد المهن التباسا لدى العرب، فهي تطلق على من يدون ساعات عمل ويرصدها في دوائر الدولة أو الشركات وهي أيضا مهنة من يملي عليه في المحاكم، أو ما يسمى في بعض الدول العربية الانشاءات، وأحيانا تصبح مكرسة لمن يصوغون «الحجب» أو يفكون طلاسمها، لهذا يقال إن فلانا مكتوب له، أي مرصود ومسير من قبل الجن، لكن هذا الالتباس في مهنة الكتابة تلخص بالنسبة لي على الأقل في حادثة محددة، عندما اكتشفت فجأة في مطار أورلي بفرنسا أنني (clerk) وكنت قد طلبت من الجهة التي تصدر جوازات السفر ، أن تحدد لي مهنتي ككاتب (Writer) وعدم ترك الخانة المخصصة لهذه المهنة مبهمة أو مجرد فراغ يشي بالبطالة، عرفت لاحقا أن كلمة clerk التي تعني كاتبا في كنيسة أو في دائرة هي البديل المعتمد والشائع لصفة كاتب بالمعنى الذي نتداوله اليوم، ومنذ تلك الحادثة، حاولت مرارا أن افهم ما الذي تعنيه صفة الكاتب لدى عدة نماذج من الناس، سألت سائق التاكسي عن هذه الصفة، فضحك وقال : هل أنت كاتب؟ أجبته : نعم : فسألني على الفور : في أية محكمة ؟؟

قلما نجد فى لغة أخرى أو ثقافة أخرى مثل هذا التشكيك فى جدوى الكتابة حتى عندما يكون المقصود بها الابداع لا مجرد االتدوين، شعراء كبار شككوا فى أهميتها وجدواها باعتبارها بديلا أدنى للفعل، هذا ما قاله المتنبى وهو يعتذر عن لسانه لقلبه، فهو سليل ملوك لا سليل شعراء أو كتاب، ولم يكن سعيه الدؤوب والبراجماتي للحصول على منصب رسمى الا تعبيرا عن مفاضلة بين الكتابة والوظيفة بمفهوم تلك الأيام، لصالح الوظيفة بالطبع ، وأبو تمام قالها بملء شعره وفمه، السيف أصدق أنباء من الكتب، ناسيا أن معركة عمورية التى دفعته إلى هذه المفاضلة لصالح السيف ما كانت لتعيش كل هذه القرون فى ذاكرة قومه لولا قصيدته، فما كتبه المؤرخون العرب رغم أهميته، ومرجعيته العتيدة بقى فى الكثير من الأحيان حبيس طيات الكتب، ولعل التكريم الوهمى الذى أطلقه العرب على ابى العلاء المعرى باعتباره فيلسوف الشعراء، يفتضح رؤية غنائية للتاريخ والكون والشعر أيضا، فلأن المعرى فكر وتأمل ونأى عن جوانب الشعراء كالهجاء والمديح وجد من يخرجه من سمائهم، ما ترسخ فى اللاوعى الجمعى عند العرب عن الشعر ومعناه ورسالته، كان مضادا للشعر بعدة امتيازات دفعة واحدة، فالنص الدينى جعل الشعر معادلا لفظيا للكذب والزعم، وثمة حكم ومواعظ منسوبة

لصحابة وخلفاء تقلل من أهمية الشعر باعتباره تركة جاهلية، اذ من الأفضل للمرء أن يمتلئ قلبه بالقيح إن كان لابد له من أن يملأه بالشعر وتلك بالطبع مسألة يطول السجال حولها، مما يدفعنا أخيرا الى الاحتكام لنصوص ومحاورات ومرجعيات أشبعها الاكاديميون المحايدون بحثا وتحقيقا!!



قبل أكثر من عشرين عاما ، نشرت رسائل تبادلها مثقف عربي معروف كان يرأس تحرير مجلة ثقافية مع صديق، جاء في واحدة منها أن هذا المثقف قرر الصمت بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧، اذ يشعر بالخجل من الكتابة وهو يرى الناس يلجأون، ويتسولون والحياة برمتها تتحول الى مايشبه السيرك، هنا، نجد تجسيدا حيا لمفهوم الكتابة باعتبارها توصيفا للمشهد، فإن كان ايجابياوفاعلا يهيج شهوة الكتابة، وان كان عكس ذلك استوجب الصمت، بالطبع لم يقل ذلك المثقف ان الكتابة مجرد انفعال، كمقابل للحدث باعتباره الفاعل، لكن ما تشي به الرسالة يجعل القارئ يحس بأن الكتابة هي في أحسن الأحوال فائض الفعل الذى يصدر خارجها، بعد تلك الرسالة بسنوات، قرأت حوارا أجرته صحيفة دمشقية مع ميشيل عفلق وسألته عن موقفه من مهنة الكتابة، وكان قد نشر مقالة شهيرة عن شخصية الرسول

وكانت اجابة عفلق مثيرة فى هذا السياق، اذ أعلن خجله من مزاولة الكتابة، فهى الشاهد على العجز، والدليل على النقص، ومجرد سفاسف، هذا بالطبع إذا قورنت بالفعل، والفعل حسب ما يعنيه عفلق هو العمل السياسى خصوصا فى بعده الايديولوجي، وهاجس الزعامة.



لن تعوزنا الأمثلة، فهى غزيرة ومبثوثة في كتابات وقصائد وتعليقات، وكلها تجمع على تهميش الكتابة إزاء الفعل، لكن الأشد إثارة من هذا ، هو تسرب وتفشى هذه الرؤى فى المزاج الشعبي، فها نحن نسمع كل يوم عبارات من طراز، مجرد كلام، أو الكلام ببلاش، او شاطر فى الحكي، وثمة كبسولة تتلخص فيها هذه الأهاجى للكلام هى ، اذا كان الكلام من فضة فالصمت من ذهب!!

وحين نرى الدولة العربية تستخف بالكتابة كمهنة وتعبث كما يروق لها بنقاباتها ومنابرها ومايصدر عن المشتغلين فى حقولها، فإن معرفة السبب قد تبطل ولو قليلا من العجب، لأن الفارق لا يزال لفظيا وكميا فقط بين من يكتب ومن يدون، أى من يملي عليه كما كان الحاجب يفعل، فالكتابة كما كرست وسائل الاعلام وخصوصا ذات الطابع الشمولى منها، هى مجرد طلاء للفعل أو القرار الإدارى او السياسى الذى سرعان ما يترجم إلى أفعال ولا يفتضح مفارقة الكلمة -

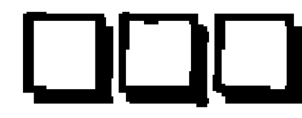
الفعل فى ثقافتنا الحديثة شيء كالحروب، بدءا من نكبة فلسطين التي لم تكن حربا بالمعنى الدقيق حتى آخر هذه الحروب الأشبه بمباراة غير متكافئة انتهت بكوميديا سوداء!!

ما أن تدق الطبول حتى يتراجع الكلام، ويصبح كما وصفه عفلق شارة نقص وعجز فى الذات وبديلا أدنى وربما زائفا للفعل المطلوب، لهذا نجلس جميعا أمام الشاشة المضاءة بالحرائق، وكأننا سواسية مثل أسنان المشط، الاكاديمي والجنرال المتقاعد ، والكاتب نقول الاقوال ذاتها، وننفعل الانفعال ذاته، ونلقي بكل حمولتنا من الثقافة والتاريخ وثرثرة أيام الرخاء والرخاوة الى البحر، لننظر ما تجود به الأنباء، هنا ، أيضا قد تبطل معرفة بعض السبب شيئا من العجب، فمن قرأ وكتب طوال ربع قرن وأحيانا نصف قرن، يجد نفسه أعزل من كل ما قرأ لحظة الامتحان التاريخي أو الاخلاقي الشامل والحاسم، وكأن المعرفة مجرد قلادة من الحجارة الكريمة تخلع فى لحظة العزاء .



إن مجمل العوامل التى افضت إلى ازدراء الكتابة فى حياتنا العربية بحاجة الى استقراء دؤوب ، فما اختزنته هذه الذات المقهورة فى وعيها ولا وعيها على السواء، ترشح منه فى مناسبات معينة مقولات ومواعظ تعيد مهنة الكتابة إلى الهامش الذى قذفت إليه، منذ كانت الكلمة مجرد صدى

لسيف أو طلاء ذهبيا للفعل، بالطبع ستكون أية معالجة لهذه الظاهرة مبتورة اذا لم تعثر على المفتاح الانثربولوجى المناسب لهذا القفل، فالشعوب كلما كانت اكثر ارتهانا للنسيج البدائى أو شبه الرعوي، يكون الكلام فيها منسوبا لقائله، ويستمد نفوذه ومنطقه وجدواه من ذلك المصدر ، فما يقوله الشيخ لا يقبل النقد لأنه معصوم، ومؤمن بالخبرة والمكانة، ومن قالوا لأحفادهم: خذوا الحكمة ولو من أفواه المجانين، كانوا يعترفون فى لحظة ما أن الحكمة ليست وقفا على العقلاء خصوصا فى ثقافة ترد فيها كلمة العاقل كمعادل أو مرادف للوجيه، ذى الشأن !!



أليست المقتطفات من خطب الساسة والحاكمين التى تتكرر فى وسائل الاعلام وتتحول إلى «ايقونات» قسرية تعبيرا عن عزل الكلام عن منطقه الداخلي، فهى قد تكون مقولات بالغة السذاجة، اذا ما طرحت معفاة من توقيع القائل، لكنها تصبح مناطق فى العقل يحظر الاقتراب منها إذا ما نسبت للأقوى، والأقدر على عقاب من لم يمتثل لها !!

ما من مهنة ملتبسة كهذه الذى تورطنا بها، والتى قال عنها الشاعر مالك حداد، أن الطائر يفقد ريشه اذا حلق فى سمائها ، فناتفو الريش عديدون، وفى المقدمة منهم الطواويس الذين لا يخيفون الجوارح بما ينفشون من الريش بقدر مايسيلون لعابها على اللحم القليل الأعزل !!!

الفهرس

الهلال



تقرأ في هذا العدد :

فريدة النقاش وحكاية راشيل

حامد الشناوي ينقلنا لقبعة العالم

ماهر البطوطي وأدباء نيويورك

سعيد شعيب وتحرير القاتل والمقتول

أحمد على بدوى وصامويل بيكيت

ماهر شفيق فريد والثقافة العالمية

طارق هاشم وحدوتة محمد منير

ناصر عراق وحوار سيف المرى

مع إبداعات : جميل عطية إبراهيم - حلمى سالم

فاطمة ناعوت - سهير متولى - شيماء الصباغ

محمود الشاذلى - عيد عبد الحليم

رئيس مجلس الإدارة
عبد القادر شهيب

رئيس التحرير
مجدى الدقاق

كتاب الهلال
القادم :

سليمان الحكيم

شهادات فى الفكر والسياسة

يصدر: ٥ يونيه ٢٠٠٦م

روايات الهلال
تقدم:

صــــــلاح عيســـــــى روائيا

مجموعة شهادات ووثائق
لخدمة تاريخ زماننا

تصدر: ١٥ مايو ٢٠٠٦م

أحدث اصدارات كتب الهلال عامى ٢٠٠٥ ، ٢٠٠٦

اسم الكتاب	المؤلف	الشهر	السنة
أرثر ميللر أبو المسرح الأمريكى	د.عبدالعزيز حمودة	مايو	٢٠٠٥
مسيرتى ومصر نحو القرن الحادى والعشرين	د.مصطفى سويف	يونيه	٢٠٠٥
صدمة الإنترنت وأزمة المثقفين	د.أحمد صالح	يوليه	٢٠٠٥
أحمد حسنين أسرار السياسة والحب	محمود صلاح	أغسطس	٢٠٠٥
مصر والإصلاح السياسى	د.يونان لبيب رزق	سبتمبر	٢٠٠٥
الإنسان والكون والحياة	رجائى عطية	أكتوبر	٢٠٠٥
حكاية الفن والنجوم	ألفريد فرج	نوفمبر	٢٠٠٥
بين موسكو وواشنطن	د.السيد أمين شلبى	ديسمبر	٢٠٠٥
مدائح جلطة المخ	حلمى سالم	يناير	٢٠٠٦
أدب الانشقاق	د. رمسيس عوض	فبراير	٢٠٠٦
اعترافات أدبية	لبنى عبدالمجيد	مارس	٢٠٠٦
الصين فى عيون المصريين	د .انور عبد الملك	أبريل	٢٠٠٦

الطبعة الثانية بالأسواق

الهلال

عش ألف عام

رئيس مجلس الإدارة
عبد القادر شهيب

رئيس التحرير
مجدى الدقاق

الهلال

عدد خاص

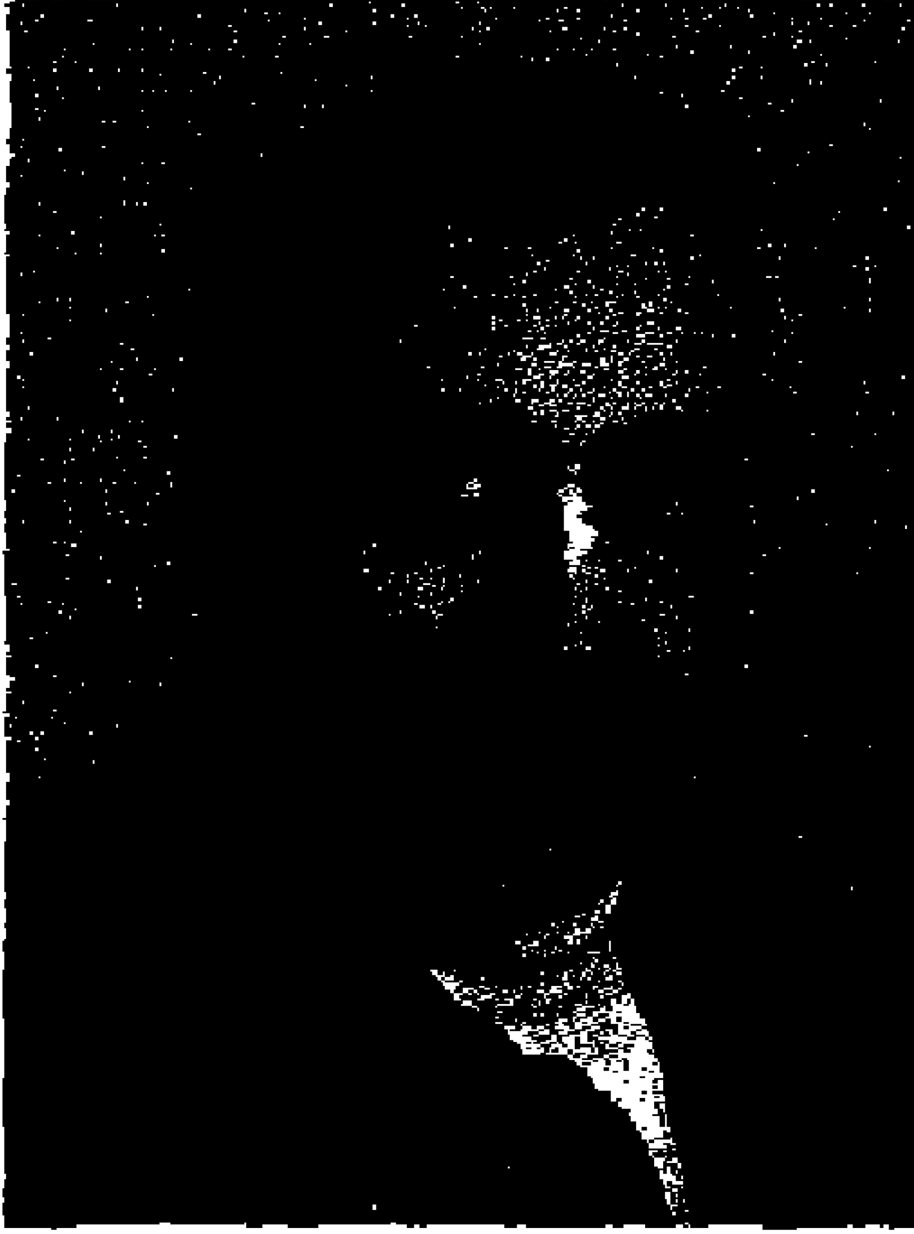
الوفد

الحزب والزعيم



ن : 17 تاريخ استلام : 30/5/2007

هـــذا الكتـــاب



خيرى منصور

الكتب تمنحنا خبرات صافية لم نسهم في معاناتها في الواقع ، وتجعل عيوننا أكثر اتساعا وهي تتشرب عوالم لم يسبق أن عشناها بأنفسنا والتركيز في القراءة كما في كل شئ يتطلب حاجة إليه أولا، ومن ثم أمانا اجتماعيا ونفسيا يشكو الإنسان المعاصر من عدم توافر حدهما الأدني .

ويطرح الكاتب هنا قضية هامة وملحة علينا جميعا ألا وهي كيفية التعلم والتحصيل والإدراك والقراءة حيث أن تاريخ ثقافتنا الرسمية هو تاريخ وأد الاسئلة بدءا من ذلك السؤال الذي لشغلنا به لأول مرة في الطفولة المبكرة وانتهاء بسؤال الوجود الذي لا نتجاسر على طرحه إلا مهربا أو عبر تحايل يعفي المتورط بهذا السؤال المحرم من عقابين صارمين أحدهما ديني والآخر دنيوي ! كم من الحرية يحتاج أحدنا كي يفي بشرط الثقافة في بعدها الاستهلاكي وما هو مصير القراءة والكتب والمعرفة في زمن الاستهلاك المحض ؟

وأصبحت المعرفة من المحرمات التي لها من ثقافة الزجر ما يكفي لعودتها مذعورة إلى عصور الظلام .

فالإنسان يولد تحت المطرقة ، ويجد نفسه منذ الشهيق الأول أسير أعراف وتقاليد لها قوة الطبيعة ذاتها .

وايات مصرية للجيب



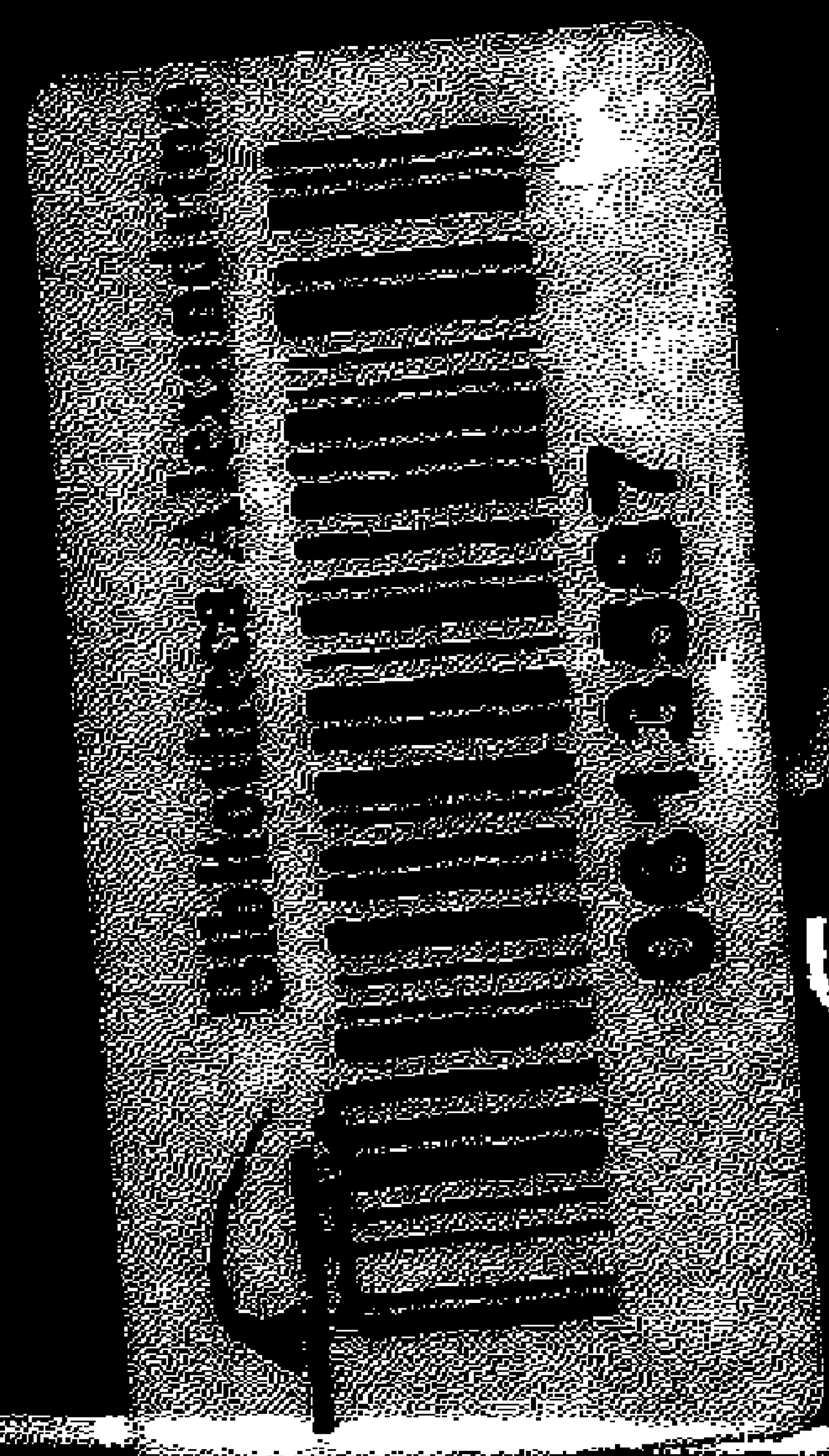
لا ترجمة لا اقتباس لا تقليد تأليف مصرى ١٠٠ ٪

1

دعوة لشخص واحد

البداية

1



ر المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر والتوزيع بالقاهرة . المطابع : ٨ . ١٠ شارع المنطقة الصناعية
منافذ البيع : ١٠ . ١٩ شارع كامل صدقى الفجالة ـ ٤ شارع الإسحاقى بمنشية البكرى روكسى مصر الجديدة